MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04168 8565

ML
410
R2M3

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

PRESENTED TO THE

EDWARD JOHNSON MEMORIAL LIBRARY

BY

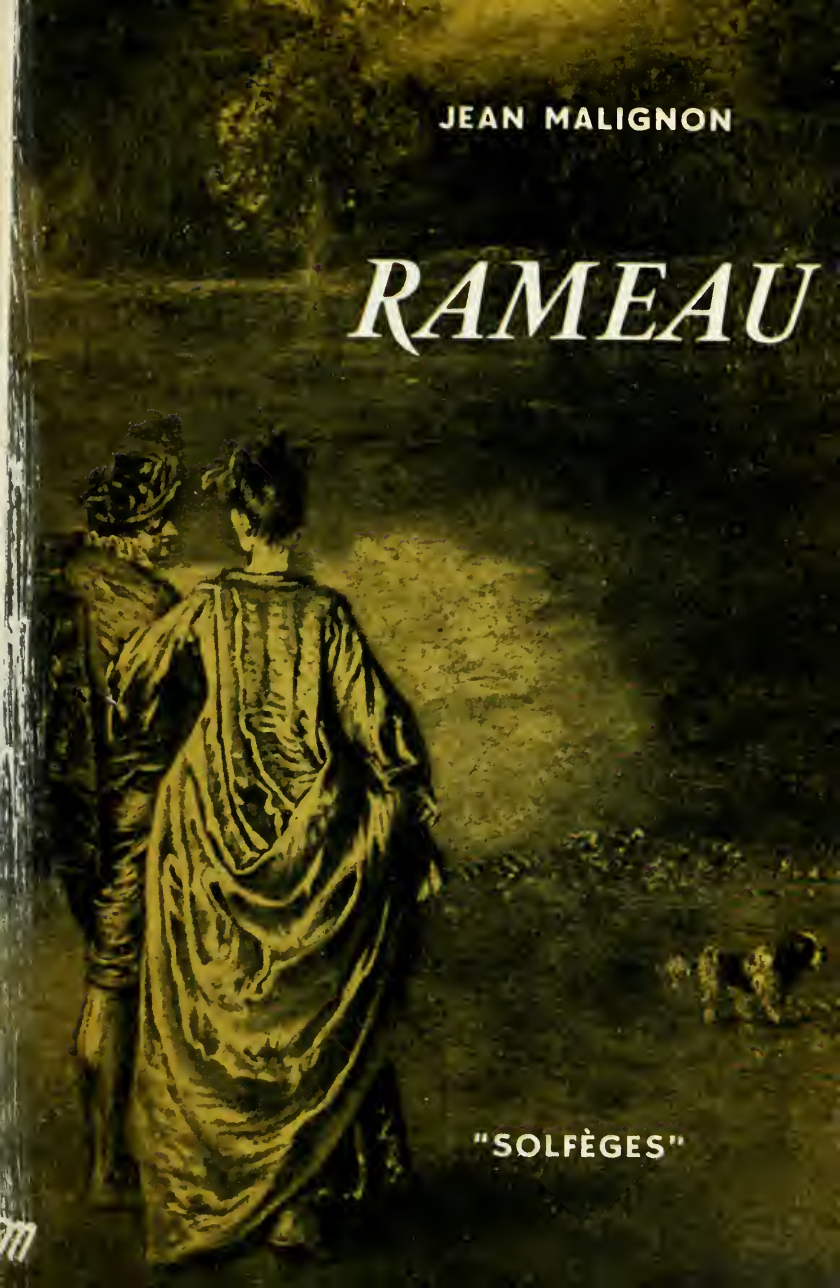
MRS. DOUGLAS HENDERSON

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/rameaumali00mali

JEAN MALIGNON

RAMEAU



"SOLFÈGES"

ML
410
R2M3

4.50

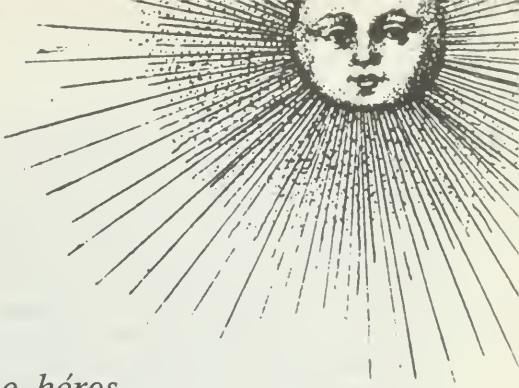
JEAN MALIGNON

Rameau

solfèges, 18

ÉDITIONS DU SEUIL

[Paris, 1960]



Entrée du jeune héros

Un poète ne chante jamais aussi juste que dans son arbre généalogique

JEAN COCTEAU

A peine le Français vient-il de se réconcilier avec Rameau, mettant fin à deux siècles de bouderie, ou de simple négligence ; à peine a-t-il accueilli, coup sur coup, avec un même étonnement joyeux, *les Fêtes d'Hébé* et *Pygmalion* après *les Indes galantes*, et *Castor et Pollux* après *le Temple de la gloire*, (sans oublier la folle *Platée*, qui fut la plus éclatante révélation du festival d'Aix) ; à peine vient-il, pareil au jeune Siegfried, de s'apercevoir qu'il comprend désormais ce langage musical si raffiné, si frais, si vivace – sa langue maternelle, après tout ! – que par un semblable mouvement, et presque au même moment, il redécouvre le « domaine de Versailles », y reconnaît son héritage, se l'approprie en le remettant à neuf à ses propres frais, et y pénètre alors comme s'il le voyait pour la première fois.

Éclatant témoignage de cette évolution du public, et point de rencontre de ces deux découvertes, voici que ressuscite à nos yeux le plus beau théâtre d'opéra du monde, chef-d'œuvre de Jacques-Ange Gabriel et chef-d'œuvre de l'architecture décorative française : cet Opéra Louis XV

Orphée, par Francheville
Hôtel de Gondi, Paris.

qu'inaugurèrent dernièrement, pour saluer une reine en voyage, *les Indes galantes* de Rameau.

Ainsi, aujourd'hui comme hier, c'est sous le signe de Rameau et de l'opéra-ballet, enfin replacé dans son cadre, que se réalise une des plus rares conjonctions des arts plastiques et des arts lyriques en France. Ce n'est pas assez dire. Jamais musique ne s'est, à un tel niveau, harmonisée avec les autres éléments du spectacle : chorégraphie, décoration de la scène et – ce qui est plus rare encore – décoration de la salle.

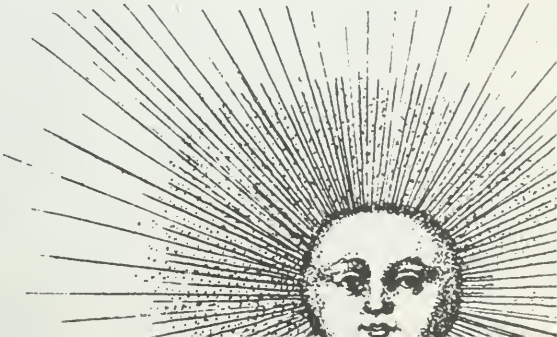
Mais on ne saurait acclamer une telle réussite sur le plan artistique (et, sur le plan historique, une remise en cause si décisive de tous les préjugés du grand public) sans rendre hommage à ceux qui, depuis quelque vingt ans, alertèrent l'opinion et triomphèrent de l'esprit de routine : aux historiens, aux esthéticiens et aussi aux praticiens de l'art. A Félix Raugel, type du musicologue militant, qui jeta les bases d'un festival de Versailles ; à Roland-Manuel qui a « réappris à sourire » aux musiciens ; à Maurice Hewitt et à Roger Désormière, courageux vulgarisateurs des premières œuvres de Rameau enregistrées et diffusées en France. Oui, c'est bien là que réside le « fait nouveau » : dans cette triple activité créatrice, dans ce travail constructif, aussi patient que passionné ; car les déclarations platoniques et le chauvinisme inopérant n'ont jamais manqué.

Jamais compositeur ne fut, plus que Rameau pendant toute cette période d'éclipse, comblé d'honneurs, de titres écrasants, de superlatifs, et l'enseignement secondaire l'avait mis, aux côtés de Racine et de Poussin, au rang des symboles. Symbole de l'art français tout entier, symbole de l'équilibre, de la raison. Le philosophe Taine n'avait-il pas salué en lui le modèle de « l'esprit classique de la France » ? Louable exaltation ! Hélas, on vient de s'apercevoir que hisser le musicien sur un tel monument équivalait, dans la pratique, à le tenir à distance et du même coup dispensait de rentrer si peu que ce fût dans la familiarité de son œuvre.

Mais l'efficacité d'une campagne aussi discrète qu'opiniâtre apparaît aujourd'hui. Le succès inusable des *Indes galantes*, plébiscite éclatant de l'opéra-ballet, tout autant que

le récent triomphe de *Platée*, Grand Prix du disque et nouveau « record » de diffusion, viennent de faire la preuve que le théâtre musical dansé, formule typiquement « à la française », peut trouver un public en France. Ainsi l'homme de la rue a l'occasion, cette fois, de confronter une expérience vécue de Rameau avec une trop encombrante idée reçue. Il peut constater avec joie que celle-là vaut mieux que celle-ci. Il peut constater que notre champion national de la raison pure et de la mesure n'était qu'un être de chair, nerveux, voluptueux, fantasque, se laissant aller à des bouffées de colère ou d'enthousiasme, et, aussi, à l'occasion, un sujet de Louis XV, ne dédaignant pas de chercher à plaire. Il retrouve un homme, enfin, fier et raffiné, un Bourguignon à l'esprit vif, à la complexion sanguine, au robuste parfum de terroir.

Quelle surprise, en plein milieu du XXe siècle, de se découvrir tout d'un coup un parent aussi flatteur ! Mais attention dans notre bel élan de ne pas bousculer aussitôt ce héros tout neuf ; et le plus grand hommage qu'on puisse lui rendre, c'est sans doute de faire confiance à son seul génie et d'écarter autour de lui les légendes, les niaises anecdotes, les scènes lithographiques (Rameau et l'enfant qui ne pleurait pas en mesure, Rameau et le petit chien qui n'aboyait pas juste, Rameau et le curé qui avait la voix fausse, etc...), de débrouiller enfin, l'un après l'autre, les écheveaux de malentendus, qui nous ont caché la vue d'un personnage aussi clair pourtant, aussi droit, et, pourrait-on dire, tout d'une pièce.



L'homme Rameau

Jean-Philippe Rameau naît à Dijon, en 1683, un an avant Watteau. Plus jeune que Couperin de quinze ans, et que Vivaldi de cinq ans, il est le contemporain exact de Bach, de Haendel et de Domenico Scarlatti – nés tous les trois en 1685 – à ceci près que sa carrière est sensiblement plus tardive. Il précède (d'une génération environ) son adversaire de la Guerre des Bouffons : Jean-Jacques Rousseau. Lorsque naît Mozart en 1756, la période créatrice de Rameau est pour ainsi dire révolue.

Il n'aura pas d'autre professeur que son père, organiste à la cathédrale Saint-Étienne de Dijon. A dix-huit ans, il part pour l'Italie, ne va pas au-delà de Milan et, après quelques mois, s'en retourne. Indifférence ou déception ? La brièveté de ce voyage ne permet pas de conclure hâtivement à quelque incompatibilité d'humeur avec l'art des musiciens dramatiques d'outre-monts, ni des sonatistes et cantatistes. Au reste leurs œuvres pénétraient librement en France, et le public de l'Opéra réclamait sans cesse des « airs en italien ». Cette même année 1702, éclate la première querelle des styles : l'italianophile Raguenet vient de publier son « Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras », à quoi répond Le Cerf de la Viéville par sa « Comparaison de la musique italienne et de la musique française ».

Cependant Rameau joue du violon dans une troupe nomade ; nous le retrouvons à 19 ans, maître de musique en la ville d'Avignon. En 1706, il monte à Paris, le temps d'obtenir les orgues des jésuites de la rue Saint-Jacques et de publier un livre de *Pièces de clavecin*. « Premier coup d'œil, dit son contemporain Maret, d'un grand capitaine qui vient reconnaître le champ de bataille où il devait combattre et triompher. »

Et de fait il repart pour la province : Dijon, Clermont, Lyon, Clermont encore. En 1715, un drame : la femme qu'il aime lui préfère son cadet, Claude Rameau, musicien comme lui. Il assiste à leur mariage à Dijon. Puis il reprend sa vie errante.

Dijon

Dans le silence, il élabore son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722). Notons le titre. Il est, à la manière habituelle de Rameau, explicite. Un « traité d'harmonie » ? Comme celui de Bazin, de Reber ? Non, une remise en question de tout le fatras empirique des praticiens, la reprise à pied d'œuvre d'un monceau de connaissances compliquées à plaisir. Dès ce livre-manifeste et dans tous ses ouvrages ultérieurs de « science musicale », il va tendre à simplifier ; à la limite, il réduira la théorie à un principe unique, fondé cette fois sur l'observation des phénomènes naturels : *La raison ne nous met sous les yeux qu'un seul accord* (conséquence logique de la « résonance du corps sonore », c'est-à-dire de ces harmoniques dont nul n'avait su tirer rien, depuis un siècle qu'ils avaient été expérimentés). A quoi s'ajoute un principe corrélatif, transposition du premier sur le plan esthétique : *Le son musical est un composé contenant une sorte de chant intérieur* (d'où la théorie tout entière, scandaleuse aujourd'hui encore pour bien des âmes sensibles, selon laquelle l'harmonie précède la mélodie). Mais laissons cela, et revenons à notre jeune provincial.

Rameau se sent désormais de taille pour « combattre et triompher » : il retourne à Paris qu'il ne quittera plus. L'effet de son ouvrage est immédiat, dans le monde musical parisien et, bientôt, européen : Bach, Haendel, le philosophe Condillac le combattent ou le louent. Un siècle plus tard, le physicien Helmholtz et, de nos jours encore, Hugo Riemann, analyseront les découvertes de ce livre singulier qui n'a pas fini d'alimenter les discussions [1].

Nous sommes habitués depuis un siècle à voir un artiste – Wagner hier, Messiaen aujourd'hui – raisonner sur son art, en établir les règles et presque la doctrine. Mais une renommée aussi éclatante de théoricien paraissait alors incompatible avec l'imagination et le feu du créateur. Rameau dut marquer le pas dix ans devant les portes de l'Opéra.

1. André Jolivet y faisait allusion dans un article de la Revue du Conservatoire, et invoquait le principe ramiste de la *résonance naturelle*, clé et sauvegarde de la musique contemporaine dans ses plus libres tentatives. (Au reste, qu'est-ce que sa célèbre *Mana* si ce n'est, sur le plan technique, la recherche d'une « écriture pianistique basée sur les résonances naturelles » ? *Zodiaque*, n° 33).

« Patience, jeune homme ! »

Rentrer dans la place, c'est d'abord, pour un débutant, trouver un poème lyrique. Sollicité, le fameux librettiste Houdar de La Motte omet de répondre. Notre Bourguignon en est réduit à composer pour les foires Saint-Germain et Saint-Laurent – en particulier *l'Enrôlement d'Arlequin* –, lorsqu'en 1725 la Comédie-Italienne lui procure cette curieuse commande : une danse de caractère pour une exhibition de « sauvages réels » ; et ce sera son premier succès. Il s'agit de l'extravagant *Rondeau des Sauvages* que nous avons retrouvé au dernier tableau des *Indes galantes*. De cette période pré-théâtrale datent encore deux recueils de clavecin (1724 et 1728), des motets à grand chœur dont le *Laboravi clamans*, le *Quam dilecta* et surtout le bel *In convertendo captivitatem*, souvent repris, depuis les premières tentatives de Migot (en 1928 !) jusqu'aux récents Concerts de l'Oratoire ; son morceau final, où les deux moitiés du chœur s'entreheurtent avec une vivacité rageuse est déjà caractéristique du nerf de notre Bourguignon.

A la veille de son entrée à l'Opéra, un recueil de *Cantates* présente encore un compromis entre les deux goûts français et italien ; ce sera le dernier. Rameau, protégé du fermier général Le Riche de la Pouplinière, ne tarde pas à se créer de « belles » relations. Ses avances auprès du librettiste La Motte lui en ont démontré l'utilité. On lui fait désormais confiance : le plus glorieux poète tragique de l'époque, Voltaire, écrit pour lui un *Samson*. Rameau se met à l'œuvre. En un an les cinq actes sont composés. Il obtient le privilège. Mais la censure s'émeut d'un sujet biblique. Bientôt elle va l'interdire. La première œuvre de Rameau représentée au théâtre sera *Hippolyte et Aricie* (1733). Il a alors cinquante ans.

Dès les premières répétitions, les instrumentistes exigent des coupures en raison de la complexité de certains passages, dont le célèbre *Trio des Parques*. Son ami Maret nous a décrit la représentation elle-même, et, en particulier, ce « bruit sourd, qui, croissant de plus en plus, annonça la chute la moins équivoque ». Toutefois, au bout de quelques jours, le tumulte

s'apaise. Et Maret note cette exclamation d'André Campra, rival trop âgé, mais rival magnanime : « Il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix ! » Ainsi notre débutant quinquagénaire emporte d'assaut l'Opéra. Il y restera, jusqu'à la fin de la monarchie, le champion incontesté du spectacle lyrique à la française.

La carrière de Rameau

Sans doute serait-il vain de nier que l'éclosion du génie de Rameau, sur le plan dramatique tout au moins, fut assez tardive. Qu'importe : après la bataille d'*Hippolyte*, les années obscures sont désormais derrière lui. Sûr de sa carrière, il rompt avec tout emploi, et son histoire est désormais l'histoire de ses œuvres et de la lutte qu'il doit mener pour les défendre.

Il ne saurait être question d'énumérer ici les quelque quarante partitions de Rameau [1]. Nous mentionnerons seulement celles qu'on peut tenir pour représentatives, du seul point de vue de leur contenu musical, c'est-à-dire indépendamment de la légèreté ou de la gravité de leur propos, et aussi de leur plus ou moins grande envergure.

C'est d'abord l'éclatante série des cinq chefs-d'œuvre de la maturité ; trois « tragédies lyriques », d'une part ; de l'autre, un « ballet héroïque » et un « ballet bouffon » :

Hippolyte et Aricie, 1733.
Castor et Pollux, 1737.
Dardanus, 1739.
Les Indes galantes, 1735.
Platée ou Junon jalouse, 1745.

Arrêtée en ce point, l'étude des œuvres de notre musicien constituerait une suffisante initiation, et nul d'ailleurs ne peut se vanter d'en être déjà là, puisque l'ensemble de ces cinq

1. On se reportera au travail exhaustif de Paul-Marie Masson, « L'Opéra de Rameau » (Laurens, 1930), ouvrage de référence indispensable à l'étudiant. Voir, sur cet ouvrage, *Bibliographie* ci-dessous p. 186.

ouvrages n'a jamais encore « sonné » à l'oreille d'un Français. Mais surtout, ces œuvres présentent à nos yeux un avantage décisif (au niveau qu'on pourrait appeler le niveau J. M. F.) et qui nous a déterminé à restreindre la partie proprement musicale du présent travail à leur seule analyse (pages 33 à 97 ci-dessous) : elles sont accessibles au plus large public en partitions réduites pour piano et chant. A l'étude de ces cinq ouvrages, nous n'ajouterons que quelques notes relatives aux deux principales œuvres extra-théâtrales : les *Suites* pour le clavecin (1706-1728) et les *Pièces en Concert* (1741).

Inutile de préciser que ces sept titres ne sont pas les seuls à mériter l'appellation de « chef-d'œuvre » ! Voici donc tout au moins le nom de quelques autres pièces, celles que nous regrettons le plus de ne pouvoir examiner à loisir ; un premier groupe comprend les tragédies lyriques, et les ouvrages assez proches (tant par leur caractère que par leur structure) de l'*opéra* au sens actuel ; le deuxième groupe comprend les *ballets* : à entrées multiples, en un seul acte, ou du type comédie-ballet.

I OPÉRAS : *Zoroastre*, 1749, tragédie lyrique en 5 actes.
Les Boréades, 1764, tragédie lyrique en 5 actes.
Zaïs, 1748, pastorale héroïque en 4 actes.
Acanthe et Céphise, 1751, pastorale héroïque en 3 actes.

II BALLETS : *Les Fêtes d'Hébé*, 1739, ballet en 3 entrées.
Le Temple de la Gloire, 1745, « fête » en 3 entrées.
Les Fêtes de Polymnie, 1745, ballet en 3 entrées.
Les Fêtes de l'Hymen et de l'amour, 1747, ballet en 3 entrées.
Les Surprises de l'Amour, 1748, ballet en 3 entrées.
Pygmalion, 1748, acte de ballet.
Anacréon, 1757, acte de ballet.
Les Paladins, 1760, comédie-ballet en 3 actes.

Mis à part *Zoroastre* (cas-limite de cette curieuse formule théâtrale qu'est la « tragédie ornée d'entrées de ballet »), l'œuvre la plus intéressante de ces douze partitions de sa seconde période est sans doute la comédie-ballet des *Pala-*

dins : magistral adieu de Rameau à la danse, inépuisable mine de trouvailles rythmiques et orchestrales, qui, en dépit d'une appréciation malveillante – et tenace – de l'éternel Collé, peut bravement soutenir la comparaison avec *Hippolyte* et *les Indes*, avec *Castor* et *Dardanus*, avec *Platée*.

Il faut souligner ici le rôle important qu'a joué dans la carrière du musicien, la trop fameuse « Guerre des Bouffons » ou des « Coins » (1752). Le Coin de la Reine, à l'Opéra, favorisait l'opéra-bouffe des Italiens, de passage à Paris. Le Coin du Roi soutenait l'opéra français. C'est cette crise d'opinion, sans nul doute, qui divise en deux versants la trajectoire de Rameau : reçu aux cris de « Révolutionnaire ! », le voilà aussitôt, et jusqu'à sa mort, « réactionnaire ». C'est en particulier, au début de la Guerre des Bouffons que se situe la rupture avec le mécène Le Riche de la Pouplinière, grand protecteur de toutes les avant-gardes de l'époque. Disgrâce injuste, car cet homme « trop grand pour être jaloux », nous dit Maret, allait jusqu'à proposer en exemple les rivaux heureux qui lui succédaient dans la faveur du public.

Les premiers coups, les plus violents aussi, lui viendront de Rousseau, bientôt suivi par l'équipe entière des Encyclopédistes. Ne nous hâtons pas trop de faire de Rameau une victime. Dans cette âpre Querelle des Coins,

c'est du sien que l'on criait le plus. Il avait pour lui, en outre, l'innombrable « vox populi », irritée dans son orgueil national ; il avait pour lui le pouvoir royal. De l'un et de l'autre côté, on vint à son secours : un édit de mai 1754 chassa les Bouffons italiens hors de France, et la foule, entre autres brimades, brûla en effigie « l'Allobroge » Rousseau, alors au début de sa carrière littéraire. Jean-Jacques raconte aussi, dans ses « Confessions », que l'on donna des ordres pour l'expulser de la salle de l'Opéra. On a parfois tendance, avec le recul du temps, à renverser les rôles. Si Rameau n'intervient qu'assez tard dans le débat, c'est que tout un camp s'en charge pour lui, qui détient la raison du plus fort. Plût à Dieu qu'il n'intervînt jamais : doué d'une prodigieuse agressivité, Rameau resta pourtant toute sa vie une âme simple et franche, sans méfiance ni malice. Attiré au milieu d'une discussion d'hommes de lettres, on le vit se débattre dans ce piège assez gauchement.

Compositeur de la Chambre du roi en 1745, il est dès cette époque comblé d'honneurs, héros national de son vivant. Sur le tard, Louis XV lui octroie des lettres de noblesse. Il a quatre-vingts ans. Quelques mois après, il meurt (1764), alors qu'il vient de terminer sa dernière tragédie lyrique en cinq actes, *les Boréades*. Plusieurs services religieux sont célébrés à Paris et dans toute la France.

Il n'y a pas de Jean-Philippe

Que valait l'homme ? Il ne nous a laissé que peu d'éléments pour en juger. Une apparence extérieure et c'est tout. Or, il l'a voulue uniformément et résolument neutre, si ce n'est (vis-à-vis de l'intrus qui se risquait à insister) désagréable, tendue, brutale. Que sait-on de sa vie - et en particulier de sa vie privée ? Sauf cet incident qui relève de l'état civil : il épouse à 46 ans, une jeune fille de 18 ans, musicienne, « fort honnête, douce et aimable » (Maret) ; autant dire qu'on ne sait rien de lui. Rien en particulier des années d'obscurité, soit très exactement la moitié de sa longue carrière. Mais un point nous est connu et qui suffit à rendre compte de tout le reste : Rameau a su travailler : « Malheur à l'indiscret qui pénétrait alors jusqu'à lui », nous rapporte son ami Maret qui, sans doute, parle ici d'expérience.

Il n'était pas homme à nous laisser quelques tomes de « Confessions », ni de « Mémoires » charmants et complaisants, comme Modeste Grétry, et tant d'autres. Nul de ses biographes ne fut tenté de l'appeler « Jean-Philippe ». Le personnage ne s'y prête pas. Sur ce point, Rameau ne représente pas tout à fait une exception dans la musique française ; il est un autre nom qui décourage l'approche un peu trop familière : Maurice Ravel.

Les contemporains nous l'ont montré taciturne, traversant les allées, « seul, ne voyant et ne cherchant personne » (Chabanon). Tel il nous apparaît sur un croquis de Carmontelle, tête baissée et le chapeau sous le bras.

Solitaire – mais pour le plus grand profit de son œuvre –, notre Bourguignon ne refusait pas toutefois l'approbation ou la compagnie des hommes. Pierre Lalo a rappelé au début de ce siècle, dans ses efficaces et courageux articles du « Temps » que Rameau aimait à discuter avec des « têtes » de même force que la sienne ; qu'il aida souvent de ses deniers tel confrère débutant, comme Dauvergne ou Balbastre ; qu'il s'occupa personnellement d'une sœur infirme et peu fortunée. Nous voilà loin de la sotte caricature des Collé et des Grimm.

Rameau, attribué à Aved,
Musée de Dijon.

S'il se décide à prendre part à une conversation, il s'emporte bientôt, dit Maret, et doit « dans l'instant où il est le plus animé, ouvrir la bouche et faire comprendre par ses gestes qu'il ne peut plus parler ». On rapprochera ce trait du jugement (un peu trop célèbre) de Piron : « Toute son âme et son esprit étaient dans son clavecin ; quand il l'avait fermé, il n'y avait plus personne au logis. »

« L'Art d'étudier la physionomie »

On l'a comparé à Voltaire. Au physique d'abord (Grimm). Et bientôt, au moral. Parallèle bien séduisant mais qui, hélas, n'est pas tout à fait exact. Très grand de stature, il a le visage peu mobile, presque fermé et le sourire n'est pas son fort. Si ses yeux, à en croire Maret, « étincelaient du feu dont son âme était embrasée », la voix, rude et bourrue, n'était guère plaisante : « une grosse voix », affirme Piron. Rogue d'aspect, cassant de caractère, Rameau se révèle dépourvu de tout esprit de société et même d'esprit, au sens du moins où l'entend le XVIIIe siècle. Il fut, selon Collé qui ne l'aimait pas, « le mortel le plus impoli, le plus grossier et le plus insociable de son temps ».

Aussi les peintres ne manquèrent-ils pas de se laisser tenter par un modèle aussi vigoureusement caractérisé. Ils devaient trouver en Gœthe un rival inattendu : jamais le masque de Rameau n'a été scruté avec autant de minutie, du front et des tempes jusqu'au menton, aux joues et même aux « coins de la bouche ». De cette célèbre page, où Gœthe révèle sa passion toute récente (1770) pour Lavater et son étrange traité, « l'Art d'étudier la physionomie », nous nous bornerons à citer pour mémoire la phrase initiale : « Voyez cette pure intelligence ! – mais je ne voudrais pas employer ce mot d'intelligence – voyez cet esprit pur, droit, sensible, sans contrainte, sans quête pénible de soi-même. » Il faudrait véritablement citer en entier la longue description qui commence alors, synthèse de tous les portraits que nous laissèrent de Rameau ses contemporains, Carmontelle, Aved, La Tour ;

enfin – dans les années d'extrême vieillesse – Greuze et le sculpteur Caffieri. A cette dernière œuvre, trop répandue, et qui ne nous apporte plus qu'un Rameau éteint, au regard vide, on préférera sans doute les deux croquis sur le vif de Carmontelle, l'un aux crayons, l'autre gravé en noir et blanc. Le Rameau sensuel et coloré, peint par Aved, surprend : il est authentique ; c'est notre vision mentale de Rameau qui est en défaut, non ce portraitiste, scrupuleux entre tous. Quant au génial La Tour, auteur présumé d'un possible Rameau, nous ne le consulterons, à l'exemple des experts, que sous réserve.

Mais il est temps de donner congé aux biographes et aux portraitistes cités ici comme témoins, pour laisser Rameau nous expliquer lui-même ce qu'il est et ce qu'il veut être. Il s'en tire si bien, que cette involontaire autoreprésentation eût suffi à Gœthe et à Lavater, experts en « l'art d'étudier la physionomie », pour reconstituer l'effigie exacte de notre homme :

Je cherche à cacher l'art par l'art même.

C'est à l'âme que la musique doit parler.

L'on ne peut juger de la musique que par le rapport de l'ouïe ; et la raison n'y a d'autorité qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille.

Ce principe est inépuisable, et tient à la théologie autant qu'à la géométrie.

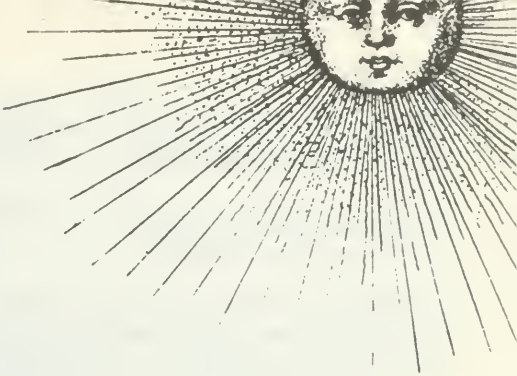
Quand nous composons de la musique, ce n'est pas le temps de rappeler des règles qui pourraient tenir notre génie en esclavage...

... La force de ce génie, qui plie, maîtrise et modifie à son gré.

La vraie musique est le langage du cœur.

Un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre.

J'ai hasardé, j'ai eu du bonheur, j'ai continué.



Suites et concerts

Il faut avoir rêvé longtemps pour agir vite.
JEAN GIRAUDOUX

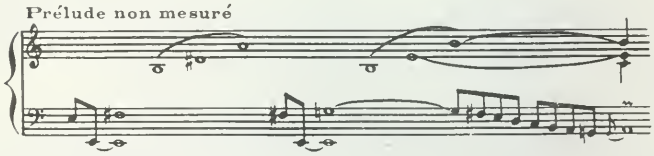
C'est à cinquante ans que Rameau aborde l'Opéra. C'est à cinquante ans que La Fontaine donne son premier volume de Fables. En vérité, ce type de « débutants tardifs » cache bien souvent des génies précoces. Rameau, pour sa part, a composé dès l'âge de 19 ans *cantates* et *motets*, sans parler des livres de *Pièces de clavecin*. Soit au total le contenu de plusieurs tomes grand in-quarto de la monumentale édition des Œuvres complètes. Enfin, il a posé les fondations et la doctrine de toute son œuvre à venir : le *Traité* de 1722 et le *Nouveau système* de 1726. Ce qui domine de très haut toute cette production, c'est, sans aucun doute possible, son œuvre de théoricien. Mais le plus étonnant est bien que le géomètre soit aussi un poète et nous ne pouvons pas ne pas garder une dilection toute particulière pour la plus poétique de ses œuvres de jeunesse : les pièces pour le clavier. Le succès inattendu d'un premier enregistrement sur microsillon, dans la version originale au clavecin, détermina récemment un deuxième éditeur à tenter une nouvelle « intégrale », au piano cette fois. Il eut l'audace de faire appel à la célèbre interprète

du « Groupe des Six », Marcelle Meyer. Rameau joué au piano ? Blasphème, paraît-il. On trouvera ci-dessous quelques points de vue sur ce débat de presse.

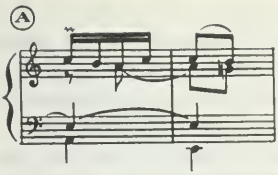
Les Suites pour le clavecin

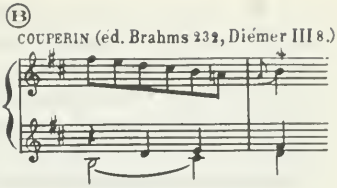
Mais jetons d'abord un coup d'œil sur les plus caractéristiques de ces *Pièces de clavecin* qui s'échelonnent sur plus de vingt années de la vie de Rameau (1706-1728 environ).

« Cet esprit pur, droit, sensible, sans contrainte, sans quête pénible de soi-même. » Ce portrait que Gœthe a tracé de notre Bourguignon resurgit immanquablement à la lecture du magistral *prélude* sans barres de mesure par quoi Rameau fait son entrée dans le monde musical. Il n'était pas homme à livrer au public ses brouillons. Malgré l'écriture non mesurée, les rares allusions au « goût de luth » disparaissent devant un ton de brusquerie, une mobilité d'humeur qui n'appartiennent qu'à lui et d'où jaillit une prodigieuse vie rythmique.



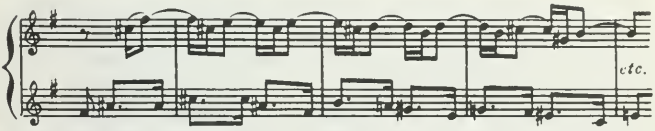
C'est ainsi que Rameau, en page de garde à ces premières manifestations de son génie, place pour nous un curieux autoportrait. – l'*Allemande*, deuxième pièce de cette *Suite en la*, et son point culminant, n'est qu'une seule longue ligne mélodique ininterrompue, où, mieux, sans cesse renaissante. Elle nous réserve la surprise, au détour d'une phrase, de ce repos sur l'accord de dominante sans note sensible, qui nous fait respirer au passage un savoureux parfum d'archaïsme (Exemple A ci-dessous).





De même le chevalier Couperin trahit ses origines paysannes en laissant dépasser, à l'occasion de ses « Folies françaises » (Mesure 8 de la première variation ; exemple B ci-dessus) tel bout d'oreille ancienne, et même médiévale.

La 2e *Suite* emprunte à la tonalité de *mi* mineur, ce charme un peu puéril qu'elle conservera d'un bout à l'autre. La *Première gigue*, dans la franchise de son thème, ne sonne-t-elle pas comme une ronde enfantine ? Et le *Rappel des oiseaux* ne doit-il pas son pouvoir sur le public à cette atmosphère de pénétrante mélancolie ? A mesure qu'il transcrit le chant des chanteurs nocturnes, voilà que Rameau oublie son modèle et les arabesques chères aux luthistes se dissolvent dans l'air comme volutes de fumée [1] :



Étonnante pièce qui mérite sa célébrité. Et qu'il faut entendre de préférence, croyons-nous, dans la version de clavecin, où les ornements prennent toute leur valeur expressive [2].

---

1. Mesures 9 à 16 de la 2e partie. La poésie que dégage une telle fuite tonale est sans exemple dans l'art du clavier, du moins à l'époque. Il faut aller jusqu'à Fauré (la transition de « Nell », par exemple) pour trouver tant de rêve allié à tant d'audace.

2. Il n'est pas sûr, par contre, que toutes les pièces pour clavecin de Rameau sonnent mieux sur cet instrument. En particulier, pour qui les entend, ou les joue, *l'une après l'autre*. Toute transposition est une trahison? Sans doute, mais qui pourra écouter alors ces chefs-d'œuvre ? Les érudits, et eux seuls. Même un amoureux fervent de Rameau ne résistera pas à une expérience aussi inutilement archéologique.

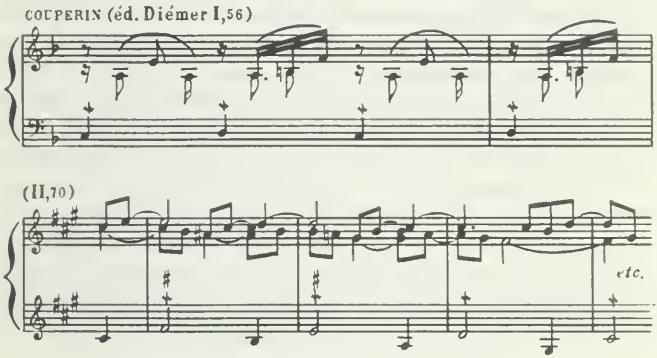
Suit une *Musette* escortée de son *Tambourin.* Ce dernier morceau a longtemps constitué à lui seul (ou associé à « La Nuit ») le bagage culturel du Français en matière de musique classique française ! Mais voici la pièce la plus étonnante du recueil : *la Villageoise.* Ce rondeau très libre conjugue les vertus contradictoires des deux danses précédentes : de l'une, il conserve la candeur de ton et le raffinement de langage ; de l'autre, la carrure solide et la bonne humeur contagieuse. Chabrier seul retrouvera cette subtile formule.

La 3e *Suite,* en *ré mineur* ne contient que des chefs-d'œuvre. Arrêtons-nous un instant aux *Niais de Sologne* : allusion à la démarche un peu naïve de la basse qui semble parodier le style italien ? Au demeurant, un des rares emplois de continuo égal dans l'œuvre immense de Rameau, si l'on excepte les cantates profanes et religieuses de sa première manière. Ce genre de ronron complaisant et neutre ne pouvait qu'être suspect à un art « caractérisé » et tout en saillies rythmiques. C'est dans ce sens qu'il faudrait alors entendre l'indication manuscrite : *notes égales* ; il s'agit d'accentuer jusqu'au burlesque la monotone mécanique de ce train de croches tout au long du refrain, des couplets, et encore de la première variation. Une telle interprétation, empressons-nous de l'ajouter, ne se justifie que dans la mesure où elle peut souligner le mérite musical du morceau. Avant de quitter ces aimables *Niais,* savourons au passage l'allégresse, le rebondissement qu'apportent les *doubles,* tel le premier où Rameau s'adonne à un de ses jeux favoris : les triolets, opposés en leur perpétuel cloche-pied à la démarche somnolente et binaire de la basse.

– Les *Soupirs* sont d'un tout autre caractère. Ici le Bourguignon renonce à son style dru et vivace. Il va s'abandonner à une sorte d'humeur rêveuse, dont on le croit, parfois, bien incapable. Le titre, une fois de plus, ne doit pas nous arrêter trop longtemps [1] : Rameau apparaîtrait dans cette pièce,

1. Qui nous dit qu'en l'esprit de Rameau, il n'y ait pas là un problème technique ? Jeu du style luthé, avec ses tenues, ses syncopes et ses retards : ses « suspensions » pour employer le vocabulaire de l'auteur (voir la *Table des agréments*), c'est-à-dire ses *soupirs* sur les temps forts.

on l'a dit et écrit – comme quelque précurseur des romantiques. Mais à la réflexion, ce titre (du reste assez élogieux dans son intention) peut être appliqué ici dans la mesure seulement où l'on pose pour acquis que la poésie est née un beau jour au XIXe siècle. En fait notre précurseur Rameau n'est que continuateur – ému, subtil mais avant tout fidèle – d'une tradition française qui a déjà atteint un sommet, ou mieux un point de perfection, avec François Couperin [1] :

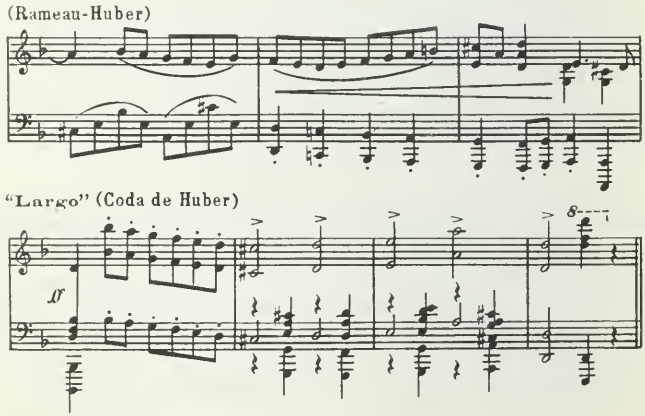


schumanniens, de tels passages ? Oui, sans aucun doute, et plus encore lorsqu'ils sont donnés, comme c'est le cas ci-dessus, sous forme de citations, isolés de l'œuvre tout entière où ils sont innombrables [2]. Pourquoi dès lors ne pas dire tout simplement que ce poétique langage, à quoi Rameau se réfère ici, est de Couperin, ou si l'on veut couperinien ? – Deux rondeaux assez minces, la *Joyeuse* et la *Follette*, séparent ces *Soupirs* d'une autre pièce, proche parente tant par l'esprit que par les procédés techniques et qui semble lui disputer le prix sur le terrain de la séduction, de la douceur expressive. Mais ici, dans cet *Entretien des Muses*, le Bourguignon l'emporte. Son inspiration déborde les moyens un peu brefs et les effets de demi-teinte de la langue luthée, qui se voit

1. Cf. son « Art de toucher le clavecin » et surtout les 1er et 5e « Préludes ».
2. Le plus beau est sans doute au *Livre IV*, p. 103.

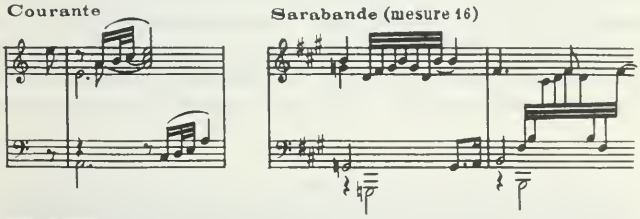
fondue dans l'écriture vive et nerveuse de Rameau. Une phrase d'une ductilité d'acier se développe d'une seule venue durant les quelque cent mesures de cette pièce, dont il ne saurait être question d'isoler un exemple. A cette divine et voluptueuse « conversation des muses », que précédaient deux rondeaux, vont succéder deux rondeaux encore. Mais si le premier, *les Tourbillons*, reste un exercice technique, le second, au contraire, *les Cyclopes*, rompt délibérément avec les règles du jeu de ce traditionnel poème à forme fixe qu'est le rondeau à la française. Hommage au Chœur des Cyclopes frappant l'enclume dans leurs forges souterraines, au IVe Acte d' « Isis » ? Peut-être, mais comme nous sommes loin de Lully ! Le retour du thème, chaque fois plus insistant, plus précipité, prend à la longue un caractère obsessionnel ; pour finir, il se résout par un arpège en triple faux départ qui vient déboucher sur un beethovénien accord de triton suivi d'une inquiétante pause[1]. Le *Lardon*, cher au Dukas des « Variations », et la

1. Durand, p. 56, mes. 10 à 16. Mentionnons à ce sujet, pour les esprits curieux, la version plus « étoffée » avec basses doublées à l'octave et *coda* originale que l'excellent musicien Hans Huber, citoyen suisse, a donné de ces *Cyclopes* (Éditions Peters, *Suiten von Rameau*). Les 4 dernières mesures en particulier, par quoi Huber entend venir à l'aide du trop léger Rameau, sont un modèle de bonne volonté malheureuse :



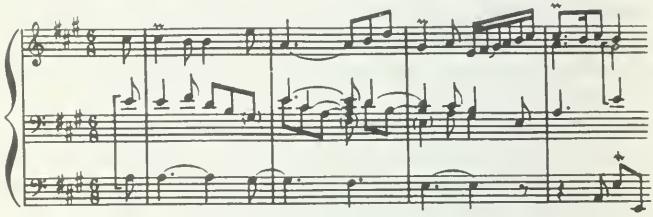
Boiteuse, vont terminer cette suite en ré. Ce sont, comme le *Menuet* initial en *do* majeur, ou le *Menuet* final du 1er recueil, des pièces manifestement prévues pour petites mains. Une sorte de pesée, destinée à finir la page [1]. D'où sur le plan musical leur valeur volontairement négligeable. D'où en toute logique, la nécessité de les négliger. En particulier pour le disque et le concert, où elles apportent à tout coup une violente chute de tension. Fort heureusement depuis le XIXe siècle l'attitude des éditeurs est plus stricte sur ce point et l'on verrait mal les « Waldszenen » interrompues au beau milieu de leur déroulement pour faire place soudain à une piécette comme le « Gai laboureur ». Si ce point de vue est admis, une pièce comme le *Lardon*, ou encore la *Follette*, ne gêne plus en aucune façon, dans une Suite où elle figure en quelque sorte hors programme [2].

La 4e *Suite*, en *la*, s'ouvre par une *Allemande* très développée avec de mystérieux retards harmoniques (mesure 11). La *Courante* fait résonner, d'entrée de jeu, de somptueux arpèges à la Rameau, que nous retrouverons dans la *Sarabande*, où ils viennent poser au détour de chaque phrase des guirlandes d'un caractère expressif vraiment inouï en ce XVIIIe siècle. Entrevus chez Nicolas Lebègue (Prélude non mesuré de la 3e *Suite*), on peut dire cependant que ces *arpègements figurés*, chers à Rameau, sont à lui. Par leur mélange de brusquerie et de mélancolie, elles sont dans ses œuvres de jeunesse un véritable signe graphologique.



1. Ce qui apparaît clairement dans le livre manuscrit de D'Anglebert : les petits « Vaudevilles » au bas des pages 56 et 62.
2. Le Menuet en *do* majeur ne s'exclut-il pas automatiquement puisque la Suite elle-même est en *mi* ?

Au reste, cette page 66 de l'Édition Durand, qu'il ne faut pas se lasser d'entendre dans l'un ou l'autre des deux enregistrements, nous apprendra beaucoup encore sur son insociable auteur : ici c'est un chromatisme inattendu (début de la 2e partie) ; là, une série précipitée de modulations (tout le milieu de la pièce) qui faisait naguère l'étonnement de Charles Kœchlin. Rapides échappées sur une âme fière qui ne se livre que malgré soi. – Mais voici venir, légère et court-vêtue, *Fanfarinette*, la plus poétique créature qui soit sortie de l'imagination de Rameau ;

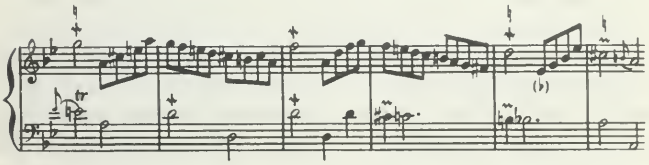


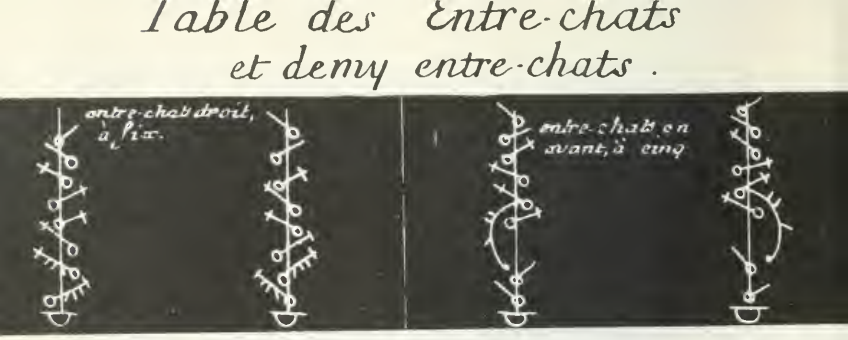
indolente mélodie qui s'infléchit, caresse, s'évade d'un bond, revient, dans un libre caprice rythmique qui n'appartient qu'à l'école française [1]. Après cette loure, voici deux danses encore, un rondeau et une gavotte. Mais, à coup d'imagination, Rameau défoncera ces cadres. La première des deux, la *Triomphante*, prend d'entrée un vol magnifique. Plus loin, après un retour du refrain en *la*, elle va tomber brusquement au relatif où elle se perd dans un enlisement chromatique (2e couplet) et finalement parvient, en deux coups de jarret, à se dégager. Quel ton ! Quel feu, quelle démarche fière, et comme ombrageuse ! Il faudra attendre un siècle encore

1. Ici du reste viennent confluer trois éléments proprement ethniques : le goût de musette, l'esprit de la loure et l'écriture luthée. Dès la première phrase, (citée plus haut) Rameau parvient à les fondre tous trois ensemble en répartissant les rôles respectivement à la basse, au chant et à la partie médiane ; observons surtout celle-ci, qui se glisse furtivement, s'attardant sur des entassements de tenues, accrochant au passage de malicieuses septièmes. N'offre-t-elle pas un tour typiquement « chabriéresque » ? et c'est encore Chabrier que nous verrons surgir à chaque pas au cours du développement, en particulier dans l'épisode en *ré* (2e partie, mesures 11 et suivantes).

pour retrouver de tels accents. – La *Gavotte variée* est en train de devenir un cheval de bataille pour nos virtuoses. Son thème carré semble avoir conservé, sous les ornements de goût versaillais, la solide franchise d'un chant populaire venu du plus loin de notre Moyen Age. Impression qu'accentuent les 3e, 5e et 6e *doubles* ; tandis que les trois autres variations, plus artistement ouvragées, font intervenir leur note d'aérienne légèreté (2e), de mystère (3e, la plus belle) et d'extravagante fantaisie (4e).

La 5e et dernière *Suite*, en *sol*, ne se maintient pas comme la précédente à un niveau constant, (et constamment original). Mais quatre pièces s'en détachent par leur bonheur d'invention, ou, pour ce qui est des deux dernières, leur relief puissant. Ce sont le *Menuet en sol majeur*, la *Poule*, les *Sauvages* et l'*Enharmonique*. – La *Poule* est une pièce justement fameuse. A partir d'un tableau familier, que les premières mesures évoquent une fois pour toutes, notre musicien rassemble ici un nombre inusité de recherches et de trouvailles, tant dans le rythme que dans l'harmonie ou la simple technique du clavier. Étonnante, surtout, la liberté des modulations – ou, pour mieux dire, des sauts – de *la* majeur à *fa* majeur, de *do* à *si* bémol de *ré* à *do* mineur : Rameau est ici à son affaire, aux prises avec ces problèmes de sonorité qui sont pour lui le jeu suprême. Quant à son titre, il y a beau temps qu'il l'a oublié. La danse des *Sauvages* s'est révélée plus efficace, à elle seule, pour réconcilier le public avec l'art de Rameau, que plusieurs livres entassés. Et à ce titre, elle nous intéresse. Écoutons surtout, une fois de plus, ce deuxième couplet qui s'élance crânement dans le ton, et s'évade bientôt par d'audacieux détours,

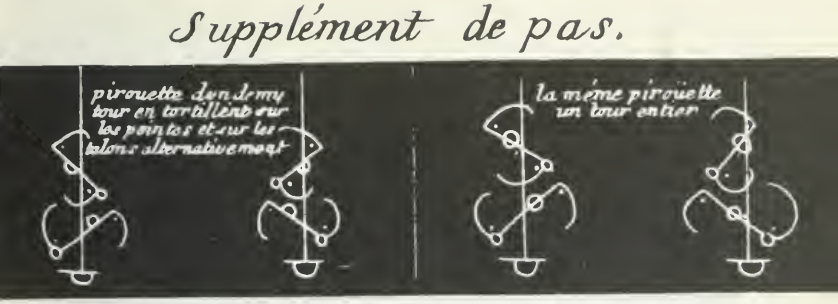




d'où il ressortira sans encombre à la dominante. – Pas de titre pittoresque pour l'*Enharmonique*, qui avoue cyniquement la préoccupation principale de Rameau : tenter une de ces expériences de chimie musicale dont il est friand. C'est dans la version originale pour clavecin qu'on goûtera les sonorités les plus savoureuses. Les effets luthés y prennent une résonance un peu trouble, et, pour ainsi dire, s'évaporent ; car ce travail de chercheur a la coquetterie de se vouloir aussi une œuvre accueillante, *gracieuse*. Les indications manuscrites en font foi. Une pièce brillante, l'*Égyptienne*, va clore cette cinquième et dernière suite en sol mineur. Mais la véritable conclusion à l'œuvre du clavier tout entière, c'est une pièce (en sol mineur, elle aussi) écrite beaucoup plus tard cependant, à l'occasion du mariage du dauphin, en 1747. Par sa rudesse un peu fiévreuse, son exubérance dans l'harmonie et aussi son décousu dans le rythme, cette *Dauphine* rejoint curieusement la première des *Pièces de clavecin* : le magistral *Prélude non mesuré* écrit par notre auteur à son entrée dans la carrière.

Les Concerts

Il nous faut pour terminer dire un mot des *Pièces en concert*. En raison de leur mérite musical, d'abord, et aussi parce qu'elles ont bénéficié de plusieurs enregistrements sur microsillon, dont un, le premier en date, intégral. Reconnaissons



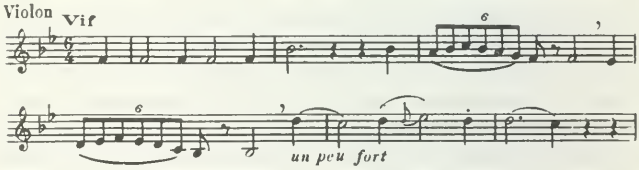
Extrait du « Recueil de danses » de Louis Pécourt

cependant que ce recueil dans son ensemble ne peut être mis en parallèle avec les *Pièces de clavecin*. Aussi ne citerons-nous que les passages vraiment représentatifs.

La *Livri* est une des pièces les plus délicates de Rameau. Notons que la transcription pour le clavecin seul, réalisée par l'auteur lui-même, est sensiblement différente de ce trio : on peut y goûter, bizarrement réunies, les grâces de l'écriture luthée et la démarche égale d'une basse à l'italienne. La *Boucon* est un *air gracieux*, nous dit l'auteur. Sous-titre intéressant pour qui veut ne pas en fausser l'interprétation. On pourrait être en effet tenté de tirer cette musique, indéniablement « expressive », vers un registre d'expression qui n'est pas le sien. Dans l'esprit de la musique versaillaise, il y a là tout d'abord une indication de tempo : pas vite, mais pas lent non plus. Une indication de ton, plus encore : entre rêveur et tendre. Les dissonances ne se proposent pas de traduire quelque touchante douleur, mais au contraire de peindre la douceur ; ou plus exactement une nuance de celle-ci, propre à l'école française : la douceur voluptueuse. C'est déjà la « fatigue amoureuse » des « Ariettes oubliées » de Claude Debussy ou, pour citer de préférence les modèles de Rameau, ce sont les « Langueurs tendres », chères à Couperin, grand ordonnateur et inventeur, sur le plan musical, de ces fêtes galantes. La *Timide* est une douce mélodie du violon, et de la viole à la sixte, sur une basse pleine d'humour en sa feinte naïveté. On croirait entendre le Brahms spirituel de la « Sérénade en ré » (op. 11, avant-dernier mouvement).

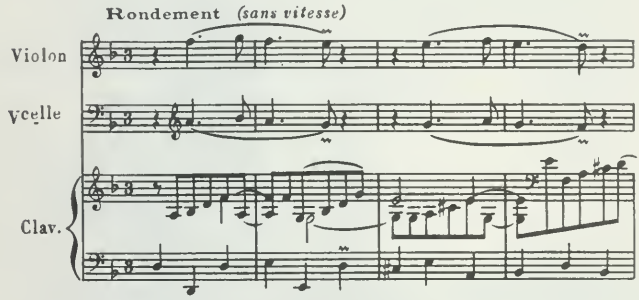
A cette séduisante *Timide* succède un *Tambourin* d'une belle santé, qui confine à la brutalité par l'insolite et le sans-gêne de ses « mauvaises rencontres » harmoniques.

Mais voici la pièce la plus poétique de ce recueil, la *Pantomime* : c'est une loure, forme dont Rameau n'a étrenné en France ni l'emploi ni le nom, mais qu'il s'est, peut-on dire, appropriée. S'il a chéri ce type de danse, c'est qu'il lui semblait de bonne prise, libre encore de trop glorieux modèles, libre par suite de règlements trop stricts fixant le découpage, la mesure, le tempo. Aussi le verrons-nous choisir le titre – au reste bien joli – de *loure*, dès qu'il entend s'adonner à ses songes favoris autant qu'à son caprice rythmique. Car c'est au rythme seul, perpétuellement remis en cause, que notre Bourguignon assignera la tâche d'innerver quelque peu ce lyrisme et de l'empêcher d'aller à la dérive. Aussi, ces curieuses rêveries dansées, que sont en somme les loures de Rameau, apparaissent-elles comme un des aspects les plus neufs de son génie. Il faut écouter celle-ci dans l'enregistrement sur microsillon dû à Maurice Hewitt. C'est, en la modestie de son propos, une véritable définition de notre auteur : fierté exempte de raideur, charme exempt de sentimentalité.

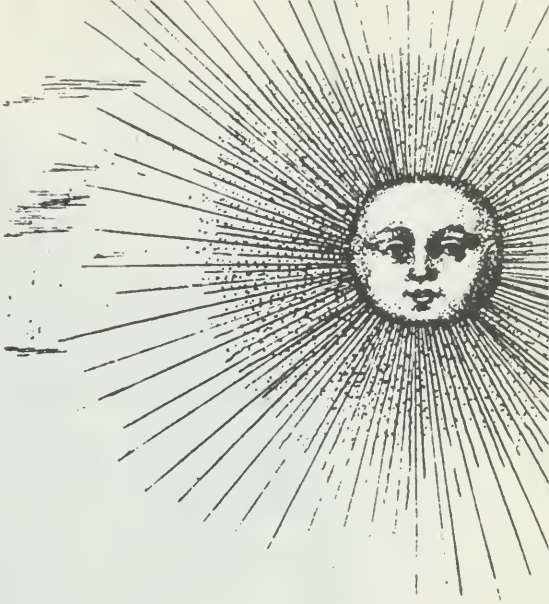


La pièce suivante, qui semble quelque brillant « finale », s'intitule précisément *la Rameau*. Est-ce un portrait de notre homme ? Ou de la jeune Madame Rameau ? (Elle a à peine trente ans au moment où son illustre mari écrit cette pièce.) Mais qu'importent les titres ! Au reste, nous reconnaissons notre musicien bien davantage dans la *Cupis* : le chant prend naissance, peu à peu, aux deux voix du violon et de la viole, humble et presque plaintif d'abord, puis oublie sa pudeur

première, s'échauffe. Si Rameau ne renonce pas tout à fait ici (et dans telle autre pièce du recueil) aux séquences, aux batteries, au ronron des basses continues, en un mot à toute cette bien tentante rhétorique, il reste que l'inspiration mélodique et la subtilité harmonique sont bien de lui. Elles sont d'un homme qui a repris, au compte de son langage personnel, toutes les conquêtes de l'école versaillaise depuis plus d'un siècle. Ainsi, dans la dernière pièce mentionnée plus haut, les tenues du style luthé, tout au début et, en particulier, cette intervention du sixième degré sur un double retard, (v. l'exemple ci-dessous 4° mes.), exquisse formule à la française qu'il emprunte à ses propres *Soupirs* de la *Suite en ré* (38° mes.) :



Au total, les *Pièces en concert* et aussi les *Pièces de clavecin*, courtes et délicieuses œuvres en marge de l'œuvre, nous apportent la révélation d'un aspect du Bourguignon assez peu conforme à l'accablante et sotte légende qui pèse sur lui. Aspect séduisant ; plus encore, attachant. Rameau intime. On a tant de mal à imaginer un autre personnage que le cartésien à l'œil vif, au cœur sec ! A pareil malentendu, le remède était d'entendre ; et le succès actuel des microsillons a permis de superposer à bien des clichés scolaires, le correctif d'un vivant témoignage, contribution précieuse à un portrait véritable du musicien Rameau.



Opéras

« La toile fut à peine levée qu'il se forma un bruit sourd. » Ainsi commence ce curieux reportage que Maret nous a laissé sur l'orageuse première d'*Hippolyte et Aricie*, en 1733. On n'a pas de peine à le croire en écoutant cette pièce d'un impétueux novateur trop longtemps réduit au silence, et qui, d'entrée de jeu, selon l'expression de son contemporain La Dixmérie, opère « une révolution dans notre musique ». Rien non plus d'étonnant dans le choix de la *tragédie lyrique*, genre le plus grave : c'est là, semble-t-il, preuve de jeunesse. Durant toute la première partie de sa carrière, Rameau conservera pour le « sérieux » une nette prédilection. De ses quatre premiers chefs-d'œuvre, trois seront des tragédies : *Hippolyte*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*.

Détail de « La reine de Saba », par Claude Gelée, National Gallery.

« Hippolyte et Aricie »
ou l'Anti-Racine

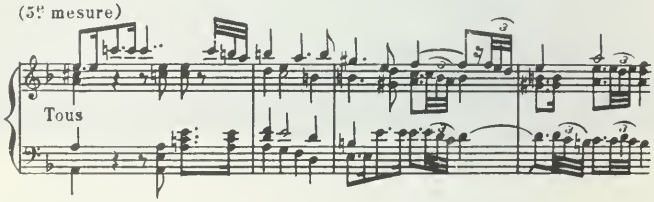
Mais d'abord quel est le sujet d'*Hippolyte et Aricie* ? Un thème bien connu du public de l'époque (et du public français actuel). A-t-elle assez bercé notre enfance cette terrible histoire ainsi que sa trop capiteuse héroïne ? Ajoutons aussitôt qu'en cette ressemblance avec la Phèdre racinienne

réside précisément le danger. Plus d'un, dans un passé récent, est sorti déçu d'un premier contact avec Rameau, pour y avoir cherché – trahi par la présence d'Hippolyte, de Thésée, de Phèdre et de la « chère Œnone » – la sobriété linéaire et la pente de l'action qui font la force de la tragédie classique.

Sculpture de Puget, Musée du Louvre.

Superbement et intelligemment autonome, la tragédie-ballet se souciait peu de suivre le théâtre littéraire sur ce terrain de l'intériorité, où elle avait perdu d'avance. Elle entendait tirer parti au contraire de ses possibilités propres, assurer à ce triomphal « spectacle des spectacles » que fut l'opéra versaillais, feu d'artifice des joies sensorielles, son envol le plus haut et son plus glorieux épanouissement. Ainsi cette communauté de sujet des deux *Phèdre* qui, trop furtivement évoquée puis délaissée aussitôt, pourrait être la source d'un durable malentendu, va nous permettre, par son parallélisme maintenu tout au long du récit, de rendre plus apparente l'originalité de la tragédie-ballet.

Le *Prologue* nous entraîne dans une forêt. Forêt stylisée à la française, comme les « étoiles » du Grand Trianon, où nous allons assister à la querelle de Diane la chaste et de l'Amour, (éternel vainqueur dans la tragédie lyrique). Petite fable peu morale qui est un résumé sous forme allégorique de l'opéra qui va suivre. Mais d'abord écoutons l'ouverture, page magistrale où Rameau semble oublier un instant sa douce héroïne Aricie pour mieux évoquer Phèdre, la troublante et grande Phèdre ; voyez la démarche à larges enjambées, les sautes d'humeur, et surtout – le mot est de lui – les brusques *tirades* en fusée, qui seront la « marque » de notre Bourguignon.



(Quand entendrons-nous « sonner » ce morceau, éclatant frontispice à l'œuvre dramatique tout entière de Rameau ?) Le premier tableau transpose curieusement, en une sorte de match musical, la lutte d'influence de Diane (quel joli

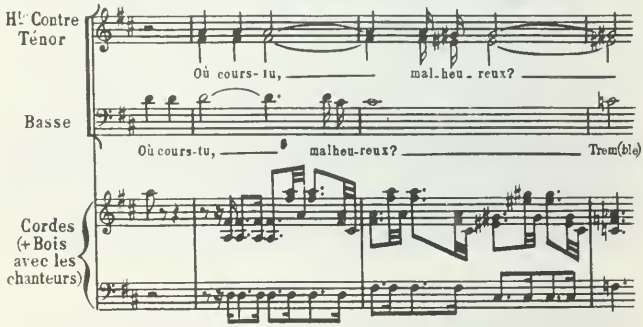
filigrane sonore, les seconds violons remplaçant la traditionnelle basse d'archet !) et du dieu Amour, qui va répondre à ce défi en déléguant un de ses plus mélodieux porte-parole : cet air du « Suivant de l'Amour », *Plaisir, doux vainqueur, à qui tout rend les armes*, est une des plus heureuses inspirations de Rameau dans le domaine vocal.

Au Ier *Acte*, nous verrons Hippolyte, malgré *Phèdre en fureur*, promettre son cœur à la douce Aricie, prêtresse de Diane. Mais d'abord, en ce joli temple circulaire dressé au carrefour des allées rayonnantes d'un jardin, va se dérouler la première en date de ces liturgies chorégraphiques chères à Rameau [1] ; mélange délicieux et blasphématoire, dont le public semble avoir été très friand. Quelque opinion que l'on professe à l'égard de ces surprenantes messes païennes, où l'âme s'exalte moins que les sens, il est indéniable qu'il y a là une formule de spectacle propre à l'art de cette époque et de ce pays. C'est d'abord un souple *Air dansé*, puis un *Petit chœur* de deux jeunes suivantes de Diane, auquel répond la voix de la prêtresse. A l'énoncé de ce duo à 3/4, d'une acidité et d'un nerf si typiques de Rameau, on sursaute en reconnaissant le thème du trop célèbre chœur dit de *la Nuit*, modèle de molle lourdeur, de fadeur plus encore [2]. Et l'on frémit en songeant que notre musicien a longtemps été connu de tous les « jeunes des écoles » par cette seule piécette, encore était-elle falsifiée dans son texte et orientée au rebours de sa signification dans l'esprit de l'auteur.

Passons sur la première intervention (au reste, pas très décisive) de Phèdre irritée. Et délaissons même, à la suite de Rameau, Hippolyte et la jolie prêtresse Aricie. Négligeons résolument l'idylle à peine ébauchée, puisque le IIe *Acte* nous propose d'accorder notre attention à un nouveau person-

1. Cf. *Les Incas*, et surtout *Zoroastre*.
2. De cette « adaptation » (à un Beau absolu, sans doute, corrigeant le goût frivole des siècles versaillais !) l'auteur peut être omis. Quant au texte original, il se trouve, sur la partition piano et chant, aux pages 48, 49 et 50. C'est du reste un échantillonnage presque complet des particularités de rythme, de timbres, d'enchaînements harmoniques affectionnés par Rameau dans le « petit chœur ». Quelles délices, surtout, qu'une instrumentation aussi ténue : un violon, et 2 flûtes aux « dessus ».

nage : Thésée, père d'Hippolyte, que nous verrons tout à l'heure s'évader des « abîmes infernaux » – magnifique décor – grâce à la protection du dieu Neptune [1]. Au reste Rameau, aux prises avec un thème à sa mesure, outrepasse les règles du jeu et bientôt se laisse entraîner par sa verve. Tout ici semble venu d'un seul jet, depuis le brusque *Prélude* – « Ritournelle », dit la partition manuscrite de la Bibliothèque de l'Opéra – jusqu'au premier *Trio des Parques* et au chœur qui lui succède, coupé de subits changements de mesure, en passant par le 1er *Air infernal*, auquel il faut nous arrêter un peu : ces notes trois fois répétées sur de rageuses triples croches, voilà ce que nous rencontrerons souvent chez Rameau. Un trait de caractère ! Mais on notera surtout le milieu de la deuxième partie, où le chromatisme, voué par tradition aux langueurs et aux plaintes, attaque la dissonance de plein fouet. Quant au deuxième Trio des Parques, *Quelle soudaine horreur*, il prend place – en droit tout au moins – parmi ces chefs-d'œuvre de l'art français qu'on étudie dans les classes, au même titre que ceux de Ronsard ou de Delacroix. (Notons qu'il n'existe pas en disque !) L'effet d'une telle page sur les sens est aussi violent que si elle datait d'hier :



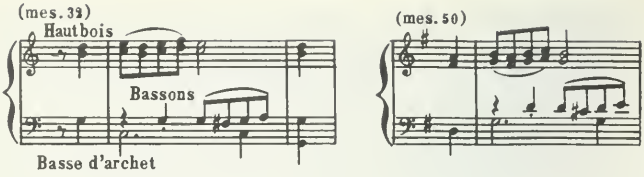
1. Notons en passant que cet acte n'est en aucune façon « tragique », mais délibérément spectaculaire : élément inutile à l'action, si nous voulions - à tort - voir ici une tragédie du type « Phèdre » ; élément d'intérêt majeur, au contraire, si nous consentons enfin à voir dans l'opéra versaillais un divertissement grandiose, une Suite de Fêtes.

soubresauts, puis silences subits de l'orchestre, indécision tonale et chute imperceptible, « inexorable », de ces trois voix graves, toutes ces touches efficaces créent peu à peu une véritable impression de malaise physique.

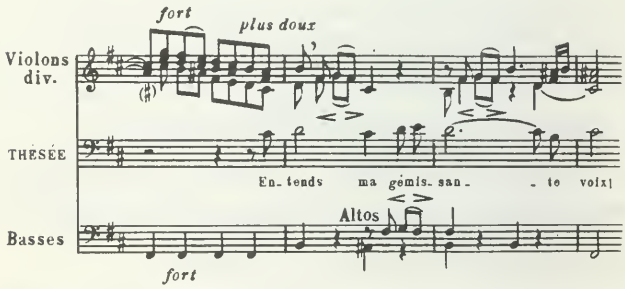
Le théâtre, lit-on sur la partition du *III*e *Acte*, *représente une partie du palais de Thésée sur le rivage de la mer*. Le rivage de la mer ? un palais antique à droite ? mais c'est le décor de Claude Lorrain ! Il n'y manque, là, sur la gauche, qu'un grand vaisseau amarré, d'où débarquerait, sur les marches, le cortège de quelque prince. Mais le voici, en effet : c'est Thésée, que viendront accueillir son épouse, et son fils Hippolyte ; il apprendra bientôt que celui-ci l'a supplanté auprès de Phèdre. L'acte ne se terminera pas moins par un *divertissement d'accueil* ! (Effet très dramatique, d'ailleurs : ses chants insouciants et ses danses contrastent avec la douleur secrète de Thésée.) L'air de Phèdre, *Cruelle mère des amours*, par quoi s'ouvre cet acte est un des plus expressifs qu'ait écrit Rameau. Bouleversante invocation à Vénus de la Femme, qu'étreint pour la première fois la crainte de la Jeune Fille. Son prélude orchestral laisse entendre une belle série d'accords troublés [1]. Plus personnel et même spécifiquement « à la Rameau » le parti pris de maintenir cette scène poignante d'un bout à l'autre dans un « jeu très doux ». Hippolyte, appelé par la reine, reçoit alors l'aveu de son amour. Et ici l'action longe de très près la pièce de Racine : Phèdre, rebutée, ne songe plus qu'à mourir et « tire l'épée d'Hippolyte, qui la lui arrache sur-le-champ ». Retour inopiné du roi, qui est témoin de la scène. Méprise entretenue par la perfide Œnone. Horrifié, impassible, Thésée va maintenant assister aux chants de triomphe et aux danses du peuple qui fête son retour : c'est d'abord un *Chœur vif*, qui sera interrompu à trois reprises par une danse (jouée « doux » également), d'un caractère campagnard assez inattendu dans ce chœur fugué : elle évoque tout à la fois le style de musette et les savoureuses licences tonales de nos mélodies populaires.

---

1. Dont une de ces sixtes, dites napolitaines, que Rameau délaissera par la suite, renonçant à cet inusable arsenal du pathétique à l'italienne.



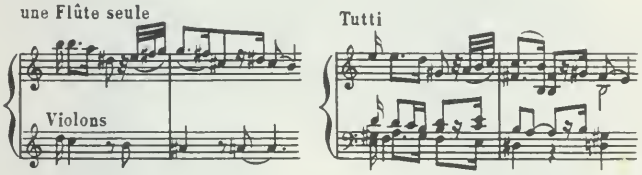
Parvenue en ce point de l'Acte III, l'analyse de la pièce rejoint la très importante « version de concert » qui a fait l'objet en 1951 d'un enregistrement désormais célèbre. Mentionnons d'abord, bien que seul il soit omis dans le disque, l'air pathétique, *Puissant maître des flots*, par quoi Thésée, qui croit son fils coupable, attire sur lui la malédiction du dieu Neptune. Le ton volontairement insouciant du divertissement est brisé net, dès que Thésée, qui vient de congédier « matelots et matelotes », se retrouve seul avec sa douleur. La franchise, – on pourrait même dire la brusquerie – dans la tragédie-ballet versaillaise, de ces passages, sans transition, du plan le plus délibérément spectaculaire) et du ton le plus léger, à celui du drame, est rarement aussi expéditive qu'ici [1]. Rameau, pour sa part, saute aussitôt en mi mineur, et de là nous soulève abruptement vers une armure à cinq dièses, tandis que l'orchestre se substitue au clavecin. Il faudrait tout citer de ce récitatif et de l'air qui le suit, où sur une



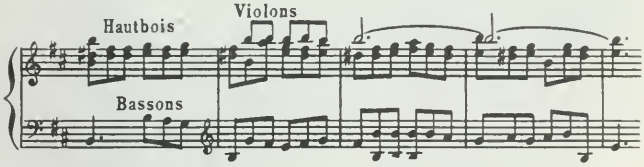
1. Pages 149 et 150 de la partition réduite : Air *L'Amour comme Neptune* puis l'*Invocation* de Thésée.

mélopée lourde et lente – à peine mobile parfois, évoluant par degrés conjoints – l'orchestre pose des « accents » – mesures 25 et 26 – véritables sanglots d'une cruelle insistance :

Le décor du *IV*e *Acte*, situé « dans un bois sur le rivage de la mer » verra la mort d'Hippolyte, victime du monstre invoqué par Thésée, et le suicide de Phèdre, amoureuse éconduite et coupable de calomnie. L'air initial d'Hippolyte, *Ah, faut-il en un jour perdre tout ce qu'on aime*, ne manque pas de vigueur, et fait intervenir (sous deux formes très différentes, nerveuse d'abord, « à deux » aux bois, puis plus riche, au tutti) une sorte de ritournelle, très courte, mais d'un incroyable modernisme d'écriture.

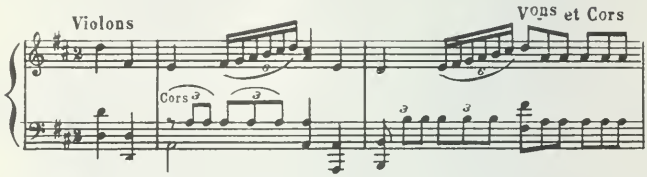


Mais voici la *Chasse*, magnifique ensemble d'airs vocaux, de chœurs, de *simphonies*. Et ce dernier mot pourrait être pris ici dans sa pleine acception moderne [1]. C'est d'abord un chœur de chasseurs et de chasseresses, rythmé et volubile que vient relayer à trois reprises une sorte de scherzo, aux bois.



1. Le festival de Versailles 1951 a permis de comparer la *Chasse* d'*Isis* de Lully, sonore mais vraiment trop simpliste (p. 254 de l'édition Michaëlis), et celle d'*Hippolyte*.

Cors et violons se partagent la priorité dans le 2e *Air en rondeau*, strié de ces furieuses « tirades » que Rameau a chéries toute sa vie.



Conformément à la singulière technique de découpage dramatique, qui caractérise la formule de la tragédie-ballet, le divertissement cède maintenant la place à la peinture la plus sombre d'une âme vouée à la misère morale et à la mort. Mais, une sorte de palier émotionnel est ménagé plus d'une fois de l'un à l'autre, chez Rameau, et nous en aurons ici un exemple particulièrement lisible... D'où le schéma (un peu durci, sans doute) :

A *spectacle franchement en marge de l'action* (le divertissement dansé de la *Chasse*) ;

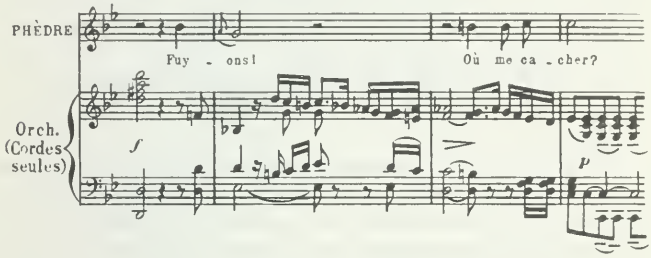
B *spectacle rattaché de nouveau à l'action* (« mouvement des flots et des vents », apparition du « monstre » et son combat victorieux contre Hippolyte qu'il engloutit dans les flots ;

C *action proprement tragique* (le désarroi de Phèdre, qui s'accuse, voit venir son châtiment et le précédera en se donnant elle-même la mort).

Ce palier intermédiaire (B, ci-dessus) il nous faut bien admettre que le public de l'époque le considérait comme la *continuation du divertissement*, faute de quoi nous serions conduits à sourire, bien sottement d'ailleurs, aux dépens du musicien, voire – on trouverait facilement des exemples d'une telle attitude – à éprouver de la gêne, si ce n'est de la honte devant ces « flots agités » et ce « monstre horrible » que le spectateur voit *sortir* effectivement, de la mer, pour *environner de flammes* notre héros [1]. Tout ceci n'était qu'un jeu. Jeu

1. Indications scéniques portées sur la partition. La tragédie de Racine préférerait avoir recours aux bons offices de Théramène !

luxueux d'un public raffiné, venu là comme à une fête et nullement disposé à la méditation. Public vif et mobile d'ailleurs, prompt à accommoder sa vision, aussitôt que le programme exigeait de lui un rapide changement de climat émotionnel. Le passage au plan de l'action proprement tragique est annoncé ici par le changement subit de tempo, d'abord – indication « Lent » sur la partition – et par l'intervention de Phèdre. Pendant ce bref laps de temps (très bref, il est vrai, une centaine de mesures à peine) le spectateur va se laisser aller à son émotion, communier avec le chœur funèbre, *O ! disgrâce cruelle*, blêmir à l'interrogation atterrée de Phèdre dans le silence de l'orchestre, perdre un instant la tête – comme c'est dur à des Français de bonne race ! – par sympathie pour cette pauvre femme désemparée, que l'orchestre de Rameau promène littéralement de droite et de gauche,

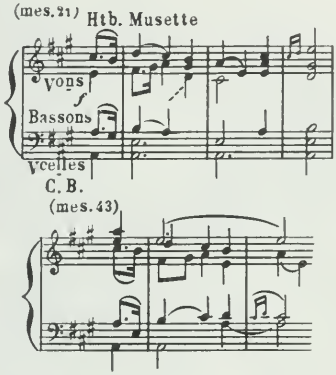


traîne et secoue tour à tour sans aucun ménagement (et avec une prodigieuse diversité de moyens techniques : variations d'intensité, de rythme, modulations brusquées) jusqu'à l'abdication finale dont la sérénité a déjà une odeur de mort, ou, pour parler comme le livret, « glace d'effroi » l'auditoire tout entier. L'enregistrement intégral de cet Acte IV permet de voir se succéder (et, par suite, permet de confronter) ces trois différents aspects de l'opéra-divertissement à la française. Ne nous lassons pas d'écouter cet ensemble unique, unique acte tragique d'un seul tenant dont dispose à ce jour l'étudiant et le jeune musicien, qui veulent se faire une idée exacte de l'architectonique très originale de la *tragédie-ballet* à l'époque de Versailles.

A cet émouvant finale de l'Acte IV, le début du *Ve Acte* (même décor) vient apporter un prolongement inattendu : les remords de Thésée – grandiose page qu'anime à l'orchestre une figure rythmique opiniâtre – se situent dans le même climat que le monologue de Phèdre. Et nous allons ici encore, mais dans l'ordre inverse, passer au pur divertissement par le palier intermédiaire de l'action spectacle : Neptune « sort des flots ». L'intrusion irréelle de ce personnage extra-humain, muni de son emblématique trident, suffisait alors pour signaler l'abandon du registre proprement tragique et le début d'une étape de transition. Bref interrègne dont le terme sera marqué par une signalisation scénographique de sens contraire – le dieu barbu « rentre sous les flots » – qui subsiste sur la partition. Nous quittons désormais, pour n'y plus revenir, le mode sombre, et nous retrouvons dans « des jardins délicieux qui forment les avenues de la forêt d'Aricie », nos deux jeunes héros : la chaste et jolie prêtresse – qui se montre, dès le lever du rideau, « couchée sur un lit de gazon » – et tout à l'heure, le fier Hippolyte, providentiellement ressuscité, qu'apportera par la voie des airs, un essaim de Zéphyrs. Et ici, le spectateur comblé, « ravi » lui aussi, souriait peut-être à part lui. (Ou bien, il se tournait vers sa voisine, pour laisser entendre par un menu signe de tête qu'il approuvait mais que, bien sûr, « il n'était pas dupe ».) Cependant les deux héros réunis feignent contre toute vraisemblance de ne pas se voir, postés symétriquement, l'un côté cour et l'autre côté jardin. Diane, enfin, les amène face à face. Étonnement et duo. Danses des bergers d'alentour. Signalons du moins la *Marche*, bizarre cortège à 3 temps, qui est en réalité, pour la joie des oreilles sensibles de l'époque, une *musette*, c'est-à-dire la plus poétique des symphonies de danse de l'école versaillaise, et sans qu'il paraisse, la plus audacieuse, la plus libre. Beethoven risquait dans le finale de la « Pastorale » un célèbre empilement de 3 notes à intervalle de quinte : *fa-do-sol.*

Rameau lui, nous en donne quatre le plus tranquillement du monde et à plusieurs reprises - mesures 21 et 43 en particulier - : *la-mi-si-fa* ♮ coiffé d'un *ré* au chant, qui adoucit un

peu ce polytonalisme campagnard [1]. Ce sont les quatre cordes d'un violon, arpégées à vide par quelque ménétrier de sa Bourgogne natale que Rameau nous fait entr'apercevoir ici, mais sonnées toutes ensemble. Ce sont les vielles aussi, et les cornemuses auvergnates qu'il prête, par jeu, à ces bergers mythologiques de la forêt d'Erymanthe – à Trézène, dans le Péloponnèse, nous dit le livret.



Enfin, morceau fameux à juste titre, une bergère dialogue avec les « rossignols amoureux », qu'une jolie *Chaconne* a déjà évoqués au passage. Et la tragédie-ballet se terminera par un chœur, très dansant, qui chantera les insolites louanges de la vertu. Sans doute Racine est-il loin, avec sa catastrophe terminale, bien loin de ces symétriques divertissements, loin de ces fêtes. Mais le public d'alors ne faisait pas de tout « un horrible mélange » : tantôt il allait voir Racine et ne lui demandait pas un opéra-ballet ; puis il allait voir Lully, Destouches ou Rameau et il ne leur demandait pas un sujet de méditation, pas davantage la rigueur épurée de la tragédie littéraire. Ce n'était pas si léger et si mal raisonné pour un public frivole.

1. Ainsi que la « résolution » qui ne tarde guère. Notons que les *musettes* de Rameau, dont le public était aussi gourmand que lui-même, multiplient à plaisir cette aventureuse rencontre.

« Castor et Pollux »,
ou l'opéra autobiographique

La deuxième tragédie lyrique de Rameau, *Castor et Pollux*, met en scène deux frères amoureux d'une même femme et dont l'un se sacrifie. C'est, on l'a vu dans le chapitre consacré à la vie de Rameau, l'histoire même de sa jeunesse. Le sacrifié volontaire, ce fut lui, en cette rencontre, et sans doute cet

élément autobiographique apporte-t-il quelque secrète vibration souterraine à la partition. Encore n'est-ce pas tout à fait sûr. Avec les classiques, ces choses ne se disent pas ! De toute façon, *Castor* reste sans contestation possible la plus célèbre de ses tragédies. Ajoutons que, depuis deux siècles, on tient

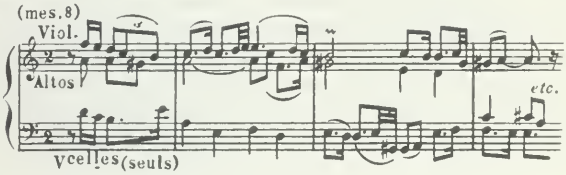
« L'empire de Flore », par Poussin, Musée de Dresde

le livret de cet opéra pour le meilleur de tous ceux qui furent soumis au compositeur au cours de sa longue carrière. En fait le texte de *Zoroastre* est beaucoup plus riche et plus subtil. Mais il est juste de souligner que celui de *Castor et Pollux* est mieux écrit. Ce qui, notons-le au passage, ne suffit pas pour conclure aussitôt : *Castor* est le chef-d'œuvre de Rameau, auteur tragique. En vérité des quatre grandes tragédies lyriques qu'il nous a laissées, qui oserait isoler « le » chef-d'œuvre ? Qui oserait classer, départager ? Si tant est que le besoin s'en fasse sentir. Plus tard, bien plus tard, quand auront été représentés devant le public musical français *Hippolyte*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre*, peut-être sera-t-il possible d'établir quelque ordre hiérarchique fondé désormais sur une familiarité réelle et une expérience vivante, comme il advient pour les symphonies de Beethoven ou la « Tétralogie » wagnérienne. En attendant, jetons un coup d'œil sur cet opéra, heureux entre tous, et d'abord sur son sujet : les demi-dieux Castor et Pollux, frères tendrement unis par l'amitié, sont rivaux par l'amour. Ils convoitent tous deux Télaïre, fille du Soleil. Au début de la tragédie, le plus jeune Castor, meurt au combat et Pollux obtient du Souverain des Dieux de le ramener à la vie, mais il devra prendre sa place dans les Champs-Élysées. Après avoir forcé le barrage de feu gardé par les démons infernaux, il retrouve enfin Castor. Mais celui-ci refuse le sacrifice fraternel : il demande seulement de revoir une fois encore la princesse Télaïre. Ému, Jupiter accorde l'immortalité à l'un et à l'autre de ces frères magnanimes et les accueille dans le ciel, ce qui nous vaudra le plus grandiose finale à la française : la *Fête de l'univers*, fête musicale avant toute autre chose, où Rameau s'est surpassé. Car c'est lui et lui seul, qui réussit à insuffler la vie à l'énoncé que nous venons de lire, nullement maladroit d'ailleurs en son agencement scénique [1]. Mais il serait périlleux de prendre ce beau conte mythologique, où tous les personnages

1. A condition de ne pas y regarder de trop près, ce que nous nous garderons de faire ici ; en particulier, nous éviterons de relever au passage les intrigues adventices que noue, autour de Télaïre et de Pollux, la rivale Phébé.

sont des divinités, pour un drame capable d'humblement, humainement remuer notre âme. Au contraire, envisagé dans son véritable rôle de scénario en vue d'un spectacle de cour, en vue d'une suite de fêtes, ce sujet a droit à tous les éloges.

Le *Prologue*, qui se joue dans un décor tourmenté – *portiques ruinés, statues mutilées, berceaux renversés...* lit-on sur la partition – nous montre le triomphe de Vénus sur Mars, dieu de la guerre. Sujet favorable entre tous à la musique de Rameau : elle va se faire, ici, lascive, énervante et d'une subtilité dans le rythme dont, dès le début, la *Gavotte* en *la mineur* nous apportera l'exemple le plus caractéristique.

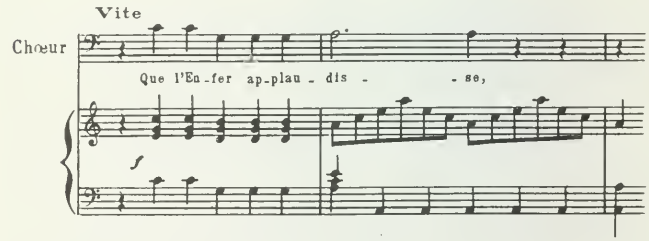


Savourons au passage l'air *Renais plus brillante, paix charmante*, tout en retards harmoniques, en effets luthés, ou encore le *Menuet chanté* (*Naissez, dons de Flore*, et, plus loin, *Jeune Zéphyr, vole*, adorables mélodies). Un instant dans le 2e *Menuet*, Rameau renonce à toute complexité d'écriture [1]. Cette ténuité et cette délicatesse sont ici à leur place : Vénus ne vient-elle pas d'accueillir sur la scène à l'instant le « jeune Zéphyr » et ses ailes d'éphémère ?

Après ce Prologue délicieux et, surtout, rempli de musique, voici le début de l'opéra proprement dit. Dès la scène I du 1er *Acte*, qu'éclairent seules quelques lampes sépulcrales, Rameau va nous plonger en pleine tragédie : *Que tout gémisse*, chantent les Spartiates, entourant le corps de leur chef, Castor, tué en combat singulier. Célèbre chœur, coupé de longues pauses pathétiques et qu'encadrent un prélude et un postlude étonnants [2] ; le premier s'enlise peu à peu, tandis que le second, par une même progression chromatique, mais

1. Comparez le traitement de ce même thème par Bach (*Passion selon St. Matthieu* n° 19).
2. Ce postlude, c'est le début de la *Messe des Morts* de Berlioz !

inversée, semble être mû par la colère et déjà par la révolte : *Vengeance*, criera tout à l'heure la troupe des athlètes et des combattants spartiates. Télaïre restée seule pleure sur le corps de son amant. C'est l'air fameux, *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, à quoi les bassons ajoutent leurs notes désolées. Brutal changement de registre et irruption de Pollux à la tête d'un groupe d'athlètes et de guerriers spartiates : il vient de défier Lyncée, l'assassin de son frère, et de le tuer à son tour. Et sans plus nous préoccuper de Télaïre en pleurs, nous allons assister à un véritable *divertissement de réjouissance* — le mot est pris de la partition même – ; voici venir un cortège de guerriers chargés des dépouilles de Lyncée, qu'ils déposent au pied du monument. C'est d'abord la *Marche grave et fière*. Puis un chœur funèbre, martelé sur un rythme monotone : *Que l'enfer applaudisse !* Curieux « Dies Iræ » spartiate qui n'est pas sans dégager un certain parfum de modalisme, au début tout au moins.



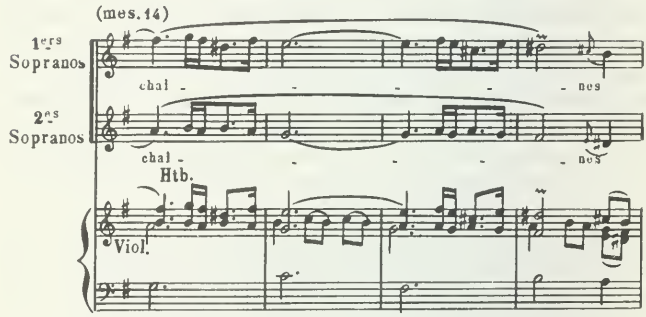
Nous assistons ensuite à un *Combat*. Mais ne sommes-nous pas en plein divertissement ? Ce sera donc un *Combat figuré :* trois danses guerrières, dont il faut signaler du moins la troisième : une sorte de scherzo mineur. A la fin de l'acte, les protagonistes reviennent sur le devant de la scène, et Pollux remet les dépouilles sanglantes de Lyncée aux pieds de Télaïre. Elle détourne la tête : que lui importe que la mort de son amant soit vengée ? Et, à Pollux, qui vient d'avouer son amour, cette exigeante princesse ordonne de se sacrifier : il ramènera Castor à la vie.

Voici Pollux près du temple de Jupiter, qui va constituer le décor du *II*e *Acte*. Nous le verrons tout à l'heure intercéder auprès du souverain des dieux en faveur de Castor, mais auparavant, il gémit sur le sort qui le fait à la fois le bienfaiteur et le rival de ce frère adoré. C'est l'air *Nature, amour, qui partagez mon cœur* [1] ; mais laissons la parole à Debussy : « Cet air magnifique est si personnel d'accent, si nouveau de construction, que l'espace et le temps sont supprimés, et que Rameau semble un contemporain à qui nous pourrions dire notre admiration à la sortie du concert. » Après cette chaude confidence, la tragédie va progressivement s'extérioriser. C'est tour à tour le *Cortège* des prêtres de Jupiter. l'*Invocation* au dieu et sa *Descente du ciel dans toute sa gloire*. Ainsi parle la partition [2]. Cette étape de transition nous a, sans heurt, conduits hors du climat tragique où se plaçait le début de l'acte, et nous voici prêts à faire bonne figure au jeu chorégraphique auquel on nous invite maintenant à assister : le *Divertissement des plaisirs célestes*. Trop séduisants plaisirs, par quoi Jupiter entend éprouver l'esprit de dévouement fraternel de Pollux. Sept « numéros » successifs, maintenus comme par défi dans le même tempo modéré, le même ton de *mi*, la même atmosphère un peu trop parfumée, presque trop douce. C'est d'abord l'*Entrée d'Hébé*, déesse de la Jeunesse, à la tête des Plaisirs célestes, qui vont, tout en chantant, tresser autour de Pollux des guirlandes de fleurs. Dès lors, comme dans une scène identique de « Parsifal », le « trois temps » va s'installer définitivement. Le piquant de cette situation commune c'est qu'ici la langue française en musique se révèle et se définit à chaque ligne : harmonie luthée de l'*Air* que chante une suivante d'Hébé, cambrure

1. Le thème instrumental, énoncé dans un souple et abondant prélude, trouvera un développement plus ouvragé, plus riche encore, tout au long de l'air vocal (une centaine de mesures). Ici Rameau s'est laissé aller. Il a épanché son cœur, largement, et jamais il n'a été si bien inspiré. Nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer au disque, ou du moins à la partition piano et chant, page 72.

2. Ces épisodes ne démèritent d'ailleurs en aucune façon sur le plan strictement musical, en particulier la *Descente* elle-même, avec son rythme pointé et ses séquences « à la Rameau », où l'enchaînement des accords parfaits à l'état fondamental prend une majesté toute jupitérienne.

mélodique de la *Sarabande* (3e et 4e mesures). Mais la perle de cette scénique Suite en *mi*, c'est le *Petit chœur des suivantes d'Hébé*. Trente mesures, pas davantage (page 98 de la partition réduite). Il faudrait tout citer d'un bout à l'autre : les « chatteries » rythmiques - tout à fait en situation – des cordes, qui esquissent une volte, et des deux voix tentatrices, l'acidité des accords dans la dernière phrase et le jeu des « petites notes ».



Merveille de légèreté qui mériterait d'être appelée (au sens le plus fort du terme), un classique de notre littérature musicale, en ce sens qu'un jeune musicien serait disqualifié si une œuvre aussi typique lui restait étrangère. Par bonheur un enregistrement existe, qui, selon une formule bien connue, a du moins le mérite d'exister, car il est imparfait du point de vue musical, au surplus assez ancien.

Pollux, cependant, écoute sans sourciller ces jolies voix et, pour finir, rompt *les guirlandes de fleurs dont il est enchaîné*. Il se dérobe aux Plaisirs.

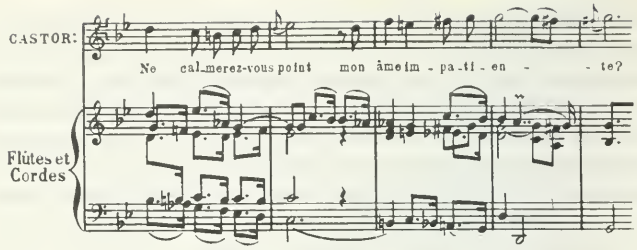
Nous le retrouverons au *III*e *Acte* devant la porte des Enfers, gardée une figuration trop symétrique pour nous faire peur – de monstres, de spectres et de larves. Le livret

nous renseigne aussi sur le fond du décor : une caverne qui *vomit sans cesse des flammes*. Phébé (personnage secondaire que nous avons jusqu'à présent tenu à l'écart de notre récit) chante au seuil de cet acte un air d'une superbe allure, ponctué par de violentes secousses de l'orchestre. Amante silencieuse et malheureuse de Pollux, elle veut le préserver du danger qu'il court en ces lieux. Mais rien n'arrête notre héros, et Phébé rebutée unira sa voix, tout à l'heure, à celle des démons qui veulent intimider Pollux et refusent de lui *livrer cet affreux passage* [1]. Sur le plan de la simple musicalité, on ne peut pas ne pas évoquer l'Acte II d'*Hippolyte et Aricie* – la confrontation des textes est édifiante ! – qui, sur le même thème « infernal », nous offrait une succession ininterrompue de morceaux symphoniques, d'airs et d'ensembles vocaux, remplis de détails heureux, d'idées somptueuses, de mille audaces d'écriture, de recherches et, qui mieux est, de trouvailles.

Abandonnons sans regret Pollux, arrêté – ce ne sera pas long ! – par les spectres et les larves aux portes des Enfers, pour surprendre notre jeune héros, Castor, au début du *IVe Acte*, étendu parmi les Ombres Heureuses des champs Élysées : *Séjour de l'éternelle paix, ne calmerez-vous point mon âme impatiente* ? Sur ce texte – il n'est pas laid du tout ! – Rameau a composé une musique émouvante, et plus encore, émue. La ligne calmement onduleuse de la mélodie, exposée par le prélude et poursuivie tout au long de l'air, se trouve pour ainsi dire démentie de place en place par une série d'accords altérés et de soudaines ruptures de rythme.

---

1. Ensemble, il faut le dire, assez décevant. Par contre, signalons au passage un très bref et très mélodieux trio : *Je ne verrai plus ce que j'aime*. Le 2e *Chœur des démons*, que Rameau parodie sans doute dans *Platée* (p. 110 de la réduction) ne manque pas de caractère ni de vigueur, mais sa substance musicale, considérée isolément, est tout de même assez mince, et les mêmes constatations pourront être point par point répétées, lorsqu'il s'agira de définir les mérites et les limites des deux *Danses de démons* qui l'encadrent. Il reste, quand nous aurons dit tout cela, que l'acte des Enfers de *Castor et Pollux* — on a pu le voir récemment encore, au cours du festival d'Epinal 1956 — n'a rien perdu depuis deux siècles, de son pouvoir sur le public. Avec la même économie de moyens — regrettable, sans aucun doute pour le musicien — Rameau, ici, dépasse Gluck. Il est direct, « efficace ».



Brèves incursions dans le doute, échappées sur un autre mode spirituel, un autre monde en l'espèce, plus humain que ces mythologiques champs Élysées. Ne serait-on pas tenté de prononcer ici le mot de romantisme, ou encore de pré romantisme ! Et pourquoi pas, tout bonnement, de lyrisme, qui est de tous les temps : l'*âme impatiente* de Castor, que ne peut même rasséréner le cadre matériel du bonheur, oui, c'est bien celle du taciturne Rameau, seul vrai héros de ce poème inspiré [1] ! Mais les règles du jeu de l'opéra à la française sont strictes. Assez parlé d'âme, d'inquiétude et de regrets ! Différents quadrilles d'*Ombres heureuses paraissent en dansant*. A ce signal, le spectateur enfoui dans son émotion, sait qu'il peut se désengourdir les jambes et reprendre ses esprits. Au surplus, le divertissement des champs Élysées va nous montrer un tout autre Rameau : frivole, sensuel. Poète encore cependant. Trouver la poésie jusque dans le futile, voilà qui exige un esprit aigu et une plume déliée. Et sur ce point Jean-Philippe Rameau n'eut jamais qu'un égal, Couperin [2]. Mais sur un saut inopiné de *mi* majeur en *ré*, Pollux survient et les ombres heureuses s'enfuient furtivement, laissant seuls les deux frères. La longue scène qui commence maintenant, et qui va terminer l'acte, ne contient

1. Voyez le Faust, tout aussi évidemment autobiographique, de Berlioz : « Nature immense !... toi seule donne trêve à mon ennui sans fin. »

2. Il lui emprunte d'ailleurs, une fois de plus, ses effets luthés (deux dernières pièces en particulier). Ainsi procède-t-il chaque fois que le scénario fait appel à cette atmosphère de fête galante. Au reste, il se montre ici, digne d'un tel modèle. Moins de nonchaloir peut-être, et de tendresse. Dans le rythme, en revanche, plus de caprice : ce sont les souples déplacements d'accents de la *Loure* (dès les premières mesures), ou les syncopes brutales du *Premier passepied*.

que des récitatifs. Il en sera de même de la longue scène qui ouvre l'acte suivant. Pourtant nous allons nous y attarder un peu, bravant la malédiction qui frappe le récitatif [1] : d'abord parce que ceux de Rameau n'étant pas nombreux, ils sont un élément de variété, ensuite parce qu'il nous donne ici coup sur coup deux de ses plus belles réussites dans un genre que peu de musiciens ont su rendre vivant, enfin et surtout parce qu'ils vont nous montrer au passage une des possibilités expressives les plus originales de l'opéra à la française. Pollux annonce à son frère qu'il vient le libérer et prendre sa place. Sacrifice d'autant plus magnanime que tous deux sont rivaux auprès de Télaïre. Castor se récrie, mais finalement consent à revenir à la vie pour revoir un jour, un seul jour, son amante : *Je ne veux que la voir et l'adorer encore* ! Adorante mélodie, en effet, qui se détend tout à coup, s'efféminé en des agréments qui feraient sourire s'ils n'étaient sincèrement émus sous la plume de notre Bourguignon [2]. Pour interpréter une telle phrase, il faut y croire. Rameau, du moins, y croyait, qui a écrit cette profession de foi : *La vraie musique est le langage du cœur.*

Le *Ve Acte* nous reconduit sur la terre ferme. Au reste, pour une fois, l'imagination du poète ou du décorateur est assez imprécise sur ce point. « Une vue agréable » nous dit-il. Mais venons-en, au plus vite, à ce deuxième dialogue en récitatifs, plus beau que le premier encore, et plus riche. Pierre Lasserre le signalait dans un curieux ouvrage d'esthétique musicale publié au début du siècle et Paul-Marie Masson, à son tour, y voit une des merveilles de l'art de Rameau [3]. A l'arrivée du héros, les basses d'archet à l'unisson ouvrent la scène par une mélodie expressive que reprendra Télaïre, surprise, heureuse, mais déjà inquiète ou n'osant

1. Une notation de Telemann (dans une lettre à Graun) nous apporte la réponse à un problème d'interprétation : « Tout cela court et pétille comme du champagne ! » Il s'agit précisément des récitatifs de Rameau, que Telemann a entendus et de plus a expérimentés avec ses propres exécutants ; il s'agit de *Castor et Pollux*. Est-il bien utile, par conséquent, de les débiter du même ton et du même pas solennels, comme un sociétaire à part entière traînant douze pieds d'alexandrin derrière lui.

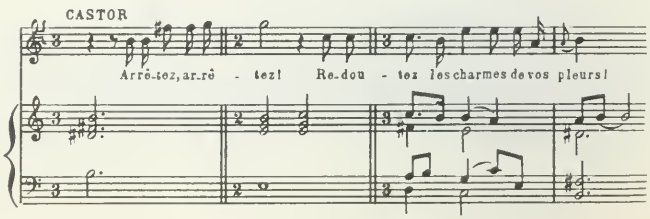
2. Partition piano et chant, p. 174, 2e accolade.

3. P. Lasserre. « L'esprit de la musique française » ; P.-M. Masson, *o.c.*, chap. III : Le Récitatif.

croire encore ni espérer. Et la réponse de Castor, posée sur d'équivoques accords, justifie cette appréhension : « Il faut nous séparer. » Inconscient de ce drame, un chœur en *do* sans accompagnement, frais comme un épithalame, vient féliciter les deux héros, enfin réunis, et célébrer leur bonheur. Pathétique méprise que Gluck utilisera dans son « Alceste ». Ce qui paraît inattendu ici, c'est l'attitude résolument dénuée de toute préoccupation morale de Télaïre. Après tant d'assauts de générosité, dans les scènes précédentes entre les deux frères, cette héroïne étonne, et séduit aussi, qui se borne à être femme. Mais écoutons-la plutôt :

Au devant de tes pas, tout ce peuple s'empresse,
Veux-tu troubler ces jeux ? Ils étaient faits pour nous.
Pourquoi te dérober à des transports si doux ?

Et, sur ces mots, les contours mélodiques se font plus souples, plus riches en coulés, en inflexions, cependant que la réponse de Castor a l'air de serrer un peu naïvement les poings, de se raidir dans sa fidélité à la promesse donnée. Alors notre héroïne oublie qu'elle est de sang royal et vise délibérément au-dessous de la ceinture, franchement, déloyalement : *Écoute-moi*, crie-t-elle... (un point d'orgue)... *ton frère est ton rival* ! Castor ne se défend plus que faiblement. Ses phrases tournent court. Elle le sent à sa portée désormais, l'interrompt sans plus de ménagement et soudain fond en larmes devant lui. Alors sa voix tombe sur un silence de l'orchestre : *Non, cruel, tu ne m'as pas aimée.* Et cette fois Castor est touché à vif : *Arrêtez*, gémit-il, *arrêtez ! Redoutez les charmes de vos pleurs !* et les accords, sur cette plainte enfin amoureuse, se brouillent, s'étirent, s'amollissent.

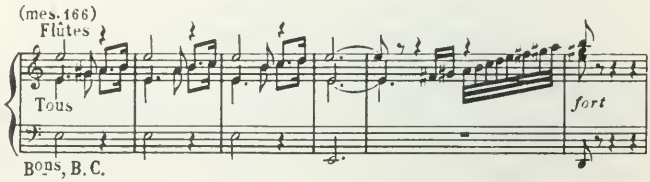


Rameau, ici, s'est dépassé. Il faudrait maintenant relire la scène, et d'un seul trait, oubliant ces inhumaines dissections. Alors apparaîtra un jeu entièrement neuf de possibilités expressives et, pour ainsi dire, un nouveau clavier émotionnel ; clavier supérieur ou inférieur ? On peut en discuter. De toute façon nouveau ; et propre en ces siècles de Versailles au seul opéra français. L'émotion ici n'est en aucune façon sublime, elle n'élève pas l'âme. Pas même l'esprit. Elle est sensuelle ; elle n'est que sensuelle. Là réside sa beauté. Là réside la savoureuse originalité de notre tragédie musicale. Elle a donné à la littérature lyrique française des scènes d'un ton étrange – mêlant l'artifice le plus raffiné au plus cru des naturalismes –, ton inouï alors en Europe, et qui nous trouble encore aujourd'hui. La princesse Télaïre, fille du Soleil, ne trouve-t-elle pas, dans ce dialogue, des accents aussi impudiques, aussi efficaces que la Carmen de Bizet ? Mais à peine avons-nous vu Castor désarmé devant Télaïre, à ses pieds sanglotante, que le *Tonnerre* éclate à point nommé, signalant au spectateur de l'époque, familiarisé de longue date avec cette règle du jeu, que le drame se mue ici en spectacle. Puis, sans plus de transition se fait entendre une *symphonie mélodieuse* en style de musette et « ces concerts, dit notre héros, annoncent un Dieu plus paisible ». Alors Jupiter – car c'était lui ! – « descend du ciel sur son aigle », et nous retrouvons le rythme pointé qui s'attache à son personnage, mais cette fois adouci par de délicieux retards harmoniques. Sa toute-puissance va dénouer, en se jouant, ce qui reste d'intrigue : le loyal Castor est uni à Télaïre et délié du serment prêté à Pollux qui ressuscite devant nous ; tous deux (et même tous trois !) se voient accorder l'immortalité. Le souverain des Dieux légitime ainsi cette promotion :

C'est la valeur qui fait les Dieux
Et la Beauté fait les Déesses.

Hé quoi ? Télaïre aussi récompensée, que nous avons entendue tout à l'heure exciter Castor à la trahison ! Mais tout cela, c'était la tragédie, or nous en sommes au divertissement. Le spectateur sait qu'il est désormais sur un autre

plan, soumis à une autre juridiction et qu'il n'est plus temps d'avoir de la suite dans les idées. Au reste, il ne tient pas outre mesure, ce spectateur versaillais, à accabler Télaïre et dans le fond de son cœur il a absous depuis longtemps cette aimable héroïne d'opéra : mise au monde par Corneille, elle eût, en pareil cas, veillé strictement à ce que son fier Castor respectât le serment prêté à Pollux. Non, Télaïre ne demande à son amant nulle grandeur d'âme : elle l'aime. Même lâche, même parjure : elle est amoureuse ! Poserons-nous – en guise de dissertation pour les élèves futurs – que « Rameau a peint les femmes telles qu'elles devraient être » ? Concluons du moins que la morale n'est pas le fort de l'opéra versaillais, et n'oublions pas ce cri que Télaïre a laissé échapper tout à l'heure et qui résume le code de l'honneur de tous les héros de Lully, de Destouches et de Rameau : *Nous nous aimons ! eh, sommes-nous coupables ?* Cependant, au cours du divertissement, Castor et Pollux se sont installés, précise la partition « à leur place sur le Zodiaque, que le char du Soleil commence à parcourir ». Au même moment, une troupe de chanteurs et de danseurs envahit le plateau, figurant les Astres, les Planètes, les Satellites, les Dieux. Et ces jeux cosmogoniques, à mesure que l'ouvrage va vers sa fin, prennent un éloignement de plus en plus inattendu. Un chœur impressionnant de sérénité *(Descendons des sphères du monde)* sera suivi de deux *Danses des astres* dont la seconde retrouve au passage – souvenir inconscient – les déhanchements et les clins d'yeux de *Fanfarinette*, la plus belle des *Pièces de clavecin* de sa jeunesse. Une « planète », maintenant, se détache du cercle de ses sœurs et vient chanter ! (morceau magistral.) Mais admirons surtout l'ample *Chaconne* en *la* majeur



(tonalité également choisie pour sa luminosité dans la Fête solaire des *Incas*) d'où surgit un énigmatique unisson aux cordes suivi d'un très long silence [1]. Le ballet se termine sur un chœur. Thème joli et presque candide, digne d'accéder au rang de chanson populaire – ou s'il en est issu [2] – ? ; timbres clairs des interludes orchestraux ; harmonie plus fine que massive. C'est donc là pour Rameau, et pour tout son public français au temps de Versailles, c'est donc là la musique des Sphères ? C'est ainsi qu'il concevait le grandiose et le divin ? L'éclat d'un orchestre lumineux et doux, plutôt que les fracassants éclats de sa voix ; la fantaisie et le feu ; et encore la finesse, l'eurythmie, la légèreté enfin, l'aérienne légèreté.

Le public quant à lui dut s'estimer comblé par ce divertissement, où il pouvait encore voir, à la fin de l'acte, les cieux s'ouvrir et lentement descendre des globes de feu. Aussi « éblouissant » soit-il, nous accorderions peu de prix aujourd'hui à ce feu d'artifice à l'échelle sidérale s'il n'était resté qu'un spectacle, résolument « hors de l'œuvre » par surcroît, puisque Télaïre et ses deux fraternels prétendants sont écartés des dernières scènes. Oui, c'est bien la très originale puissance de la musique, et elle seule qui parvient à remplir ce programme d'un caractère si spécifiquement versaillais. Elle le justifie en lui assurant une amplification inespérée, à quoi le spectateur de notre XXe siècle – on l'a vu au festival de 1956 – semble être de nouveau sensible.

1. Épisode saisissant qui tire effet de son seul rythme — la faculté maîtresse, sans doute, de notre homme — ; aussi pourrait-on être tenté d'accentuer le côté beethovénien de ces faux-départs retombant chaque fois de plus haut. On les joue parfois *fortissimo*, et agrémentés de « soufflets » à fendre l'âme, ce qui n'est pas dans la lettre, moins encore dans l'esprit d'un tel morceau, qui s'en tient — et c'est sa force — à une nuance de charme un peu trouble. Le *forte* viendra tout à l'heure après le groupe-fusée, après la « tirade » comme eût dit Rameau,

2. C'est d'ailleurs, au rythme près, un air d'*Atys* de Lully.

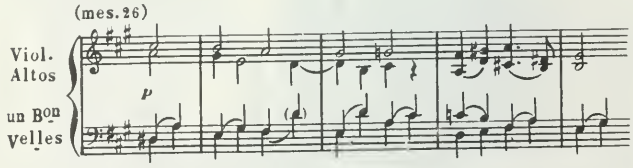
Dardanus, ou le Talisman

Prenez ce don mystérieux,
Vous allez sous mes traits abuser tous les yeux.

Le « don mystérieux » que l'enchanteur Isménor remet à son jeune protégé Dardanus, est une baguette magique. Et ce ne sera pas la moindre vertu de ce talisman de faire apparaître à nos yeux d'éblouissante façon l'essence même de

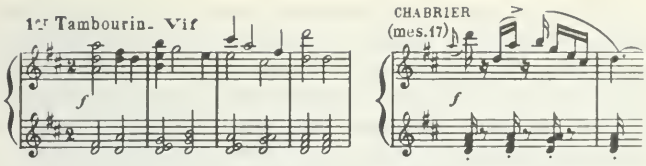
l'opéra versaillais : *drame lyrique* ? Heu ? ... *conte de fées*, plutôt ! Avec cette particularité, pour ainsi dire touristique, qu'il ne nous transportera pas à l'ordinaire vers la Perse, mais plus volontiers au sommet du mont Olympe parmi les dieux barbus et les jolies déesses, ou encore parmi les bergers des collines environnantes. Dardanus, futur « fondateur de Troie » (Petit Larousse illustré) et héros de cette tragédie, n'est ici qu'un jeune homme insouciant que nous verrons, tout à l'heure, tomber captif du roi Teucer, ennemi de sa patrie. Il aime la princesse Iphise, que Teucer destine au chef guerrier Anténor. Ce rival chevaleresque, par reconnaissance envers Dardanus qui lui a sauvé la vie (épisode du « monstre ») renoncera à Iphise et s'éclipsera devant notre héros.

Le *Prologue* dont le décor est situé à Cythère met en scène la Jalousie, monstre allégorique que Vénus va, tour à tour, bannir, puis, à la réflexion, appeler de nouveau à son secours : en son absence, l'Amour s'était endormi ! Surprenant tableau musical, au surplus, que cet assoupissement, où notre auteur enchaîne sans sourciller les septièmes dominantes de *la*, de *mi*, de *ré*.



Mais déjà Rameau nous tire de l'engourdissement délicieux où nous avaient plongés de telles harmonies. Il faudrait pouvoir s'attarder sur cet étourdissant épisode du Réveil de l'Amour, et par exemple sur le 1er *Tambourin* avec ses violents déplacements d'accents et ses dissonances attaquées de plein fouet dans le registre aigu. La confrontation de ce thème avec le motif initial du « Scherzo-Valse » de Chabrier démontrerait à elle seule vers quelle source cet instinctif Auvergnat a été chercher le renouvellement du langage musical :

◀ *La prison de Dardanus, d'après Piranèse.*



Le *Ier Acte* nous conduit en Phrygie dans « un lieu rempli de mausolées ». Iphise, seule, gémit sur son sort et se reproche d'aimer l'ennemi de sa patrie : *Cesse, cruel amour, de régner sur mon âme.* Une plaintive symphonie précède cet air justement fameux. Cependant, Anténor, champion du peuple phrygien et prétendant officiel à la main d'Iphise, s'apprête à combattre les troupes de Dardanus. Ce qui – bien dans l'esprit de la tragédie-ballet – justifie l'abrupte interruption de la rêverie qui précède, par un « Divertissement héroïque », analogue à celui de *Castor*, mais plus varié et éclatant encore, sur le plan musical, l'*Entrée des guerriers* en *ré* mineur est souvent exécutée au concert. Elle ouvre triomphalement la 1re *Suite d'orchestre* extraite de cet opéra. Célèbres, eux aussi, les *Rigaudons* en *sol*, dont le deuxième sera repris un peu plus loin dans un chœur savoureusement rythmé. Mais le plus versaillais, si l'on peut dire, de ces jeux phrygiens, c'est l'*Air vif*, avec sa paraphrase vocale, *Allez ! jeune guerrier*, morceau d'un bel emportement sauvage, que Rameau confie d'étrange façon à une femme.

Le *IIe Acte* est l'acte du temple, épisode habituellement grandiose, qui va se trouver ici renouvelé par son décor (« Le théâtre représente *une solitude*, avec un temple dans l'enfoncement ») et aussi par cette particularité dramatique assez blasphématoire : à Isménor, « ministre » régulier de ce temple, se substituera à la faveur d'un charme magique, Dardanus lui-même, qui profitera du subterfuge pour influencer Iphise hésitante, et, pis encore, pour « exalter de l'amour la puissance immortelle ». Jamais l'opéra versaillais voué pourtant à la déification de l'enfant Eros n'avait été si téméraire. Voilà donc le jeune protégé d'Isménor en possession du pouvoir magique

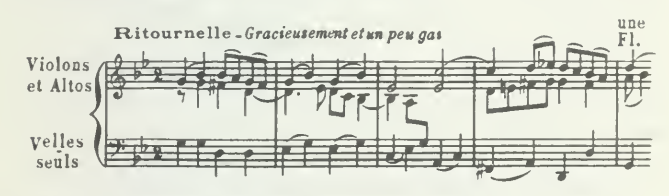
qui va lui permettre d'emprunter momentanément l'apparence du magicien. Entre Iphise. Elle vient confesser son amour coupable à Isménor et le supplier de l'en affranchir à jamais. Sa voix hésite, entrecoupée de soupirs, et la mélodie se hisse par paliers infimes, timidement : *Et... s'il était un cœur... trop faible, trop sensible...* Quant à Dardanus, pris de court par cet aveu, il joue assez mal son rôle ! Joli et troublant dialogue d'amoureux, qu'il faut imaginer très jeunes, un peu gauches. Un instant, le chant s'organise en air mesuré : *D'un penchant si fatal*, suivi du cri, fameux à l'époque : *Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire.* Mais le héros s'exalte peu à peu, engage la princesse à ne pas douter de l'Amour et de sa toute-puissance, et devant Iphise, effrayée des blasphèmes de ce « ministre infidèle », il renonce à son rôle, jette la baguette magique d'Isménor, reprend ses traits véritables. En vain, il la conjure d'écouter « la voix d'un amant ». Elle a fui. C'est Rameau plus encore que son personnage, qui se prend ici à son jeu, s'abandonne. L'acte d'ailleurs se maintiendra jusqu'à son terme dans ce registre d'exaltation sensuelle un peu naïve. Seul, désormais, bouleversé, Dardanus se remémore la déclaration qui lui a échappé, et la chaleur de celle qu'il a reçue, puis, se réveillant soudain, il se voit désarmé, en péril : ne s'est-il pas aventuré par curiosité amoureuse, sur le sol ennemi ? Ne vient-il pas, dans sa fougue, de jeter son talisman, la « baguette magique » d'Isménor ? *Mais dussé-je périr, j'ai connu sa tendresse*, s'écrie-t-il enfin, sur une adorable phrase qui clôt ce deuxième acte.

L'imprudent Dardanus, retenu en prison, n'apparaîtra pas au cours du *III*e *Acte* (nous ne l'avons pas vu non plus au premier !) – et Iphise, dans une galerie du Palais, gémit sur la captivité de son héros, cependant que retentissent les chants de réjouissance des Phrygiens victorieux. Bel arioso, précédé par une longue plainte orchestrale qui tente de se soulever, s'enfle et retombe. Cette lamentation d'Iphise est aussi poignante que l'air de Télaïre, dans *Castor et Pollux*. Elle se révèle, en outre, d'une musicalité beaucoup plus fine et mériterait d'être élevée à son tour à la périlleuse dignité de « matière scolaire » (ce qui est possible, désormais, grâce au

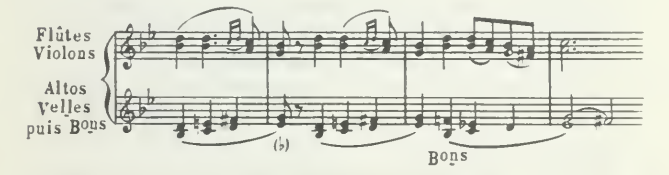
microsillon réalisé par Nadia Boulanger). Parfaitement indifférent à la douleur d'Iphise, le peuple phrygien chante et danse sa joie, ce qui nous vaut le *Menuet* onduleux et déhanché en *ré* mineur, et, surtout, le chœur *Paix favorable*, avec ses couplets en duo.

C'est Vénus qui ouvre le *IV*e *Acte*, où nous retrouvons Dardanus étendu, endormi par un nouvel enchantement. L'air *Venez, songes flatteurs*, par quoi la déesse convoque les génies aériens chargés d'endormir et d'enchanter le beau Dardanus, est certainement une des plus belles réussites de Rameau dans le domaine vocal. Mais le *Rondeau du sommeil* et le *Trio des songes* vont nous plonger plus encore dans ce climat de douceur un peu trouble dont le taciturne Rameau tarde manifestement à sortir, chaque fois que le livret lui offre l'occasion d'y accéder. Ce « rêve de bonheur » (selon l'expression de Verlaine), a hanté l'art français tout au long de son histoire. Il prend chez notre Bourguignon un ton déchirant parfois, dans son insistance même.

Ainsi la *Ritournelle* « un peu gaie » du début de l'acte – mouvement oscillant des premières mesures



et passage aux bois, mesures 30 à 33.



L'épisode qui suit est d'un tout autre caractère. Non moins typique, d'ailleurs, des conceptions dramatiques de l'époque.

C'est le divertissement spectaculaire du « monstre ». Apparu d'abord en songe à notre héros, il va bientôt sortir de la mer et paraître à nos yeux, *vomissant des flammes*. Tour à tour, vont l'affronter les deux rivaux désormais réunis, Dardanus et Anténor. Celui-ci, malchanceux, succombe sous les jets de feu et après avoir reculé jusque dans la coulisse – nous dit la partition – il va périr, lorsque Dardanus lui sauve la vie en tuant « l'affreuse bête ». Nous aurons donc, de ce même monstre marin, deux apparitions : la première, rêvée par Dardanus, (ce rêve étant mimé devant nous) ; la deuxième réelle, et c'est la part qui va échoir à Anténor. Le spirituel public de Rameau n'avait garde de se plaindre de cette exubérance fabuleuse. Et si nous voulons être juste avec lui, nous admettrons qu'il ne prenait pas ces jeux aquatiques et pyrotechniques pour une tragédie. Ceci admis, tout s'ordonne en bonne logique selon un programme de réjouissances hautement, volontairement et magnifiquement stylisé. Ce point de vue se trouvera recoupé par les deux exemples suivants : les deux scènes de Dardanus et d'Anténor, qui succèdent sans transition à l'épisode du sommeil analysé plus haut. La première va figurer, pour le public, l'effrayante vision de Dardanus, victime des enchantements des Songes ; un de ces mythologiques personnages, indispensables à l'opéra français du temps, se détache du groupe. Et son intervention – une centaine de mesure senviron – nous fournit une sorte de cas-limite de symétrie versaillaise dans la tragédie lyrique :

A Arrivée à pleine force du ton de *si* ♭ majeur, à l'orchestre, et récit arioso : *Un monstre furieux désole le rivage ! L'objet que vous aimez peut éprouver sa rage ! Courez !* Morceau saisissant, strié de fusées rageuses, secoué de modulations sans ménagements et qui retourne pour finir au ton initial, *si* ♭.

B Intermède qui débouche aussitôt sur un tendre *sol* mineur à 3/4 : *C'est un plaisir bien doux d'obtenir ce qu'on aime*, etc.

C Retour vigoureux au majeur par répétition intégrale de l'élément dramatique A.

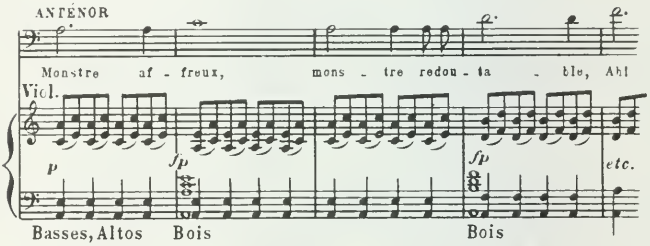
Semblable stylisation apparaît dans l'agencement des épisodes qui vont suivre. (Le monstre sort des flots et ravage la contrée, puis *Air tendre* au relatif mineur.) Mais elle est rarement aussi dessinée, aussi lisible que dans ce premier exemple. Quant au deuxième exemple, promis ci-dessus, il concerne moins la construction dramatique que les modalités de l'expression musicale. Il débute lorsque Anténor s'apprête à affronter le monstre. Ici encore il serait périlleux, poussé par quelque « besoin de grandeur », bien inutile lorsqu'il s'agit de l'art versaillais, de ne pas vouloir voir la musique telle qu'elle est écrite et d'attirer de force vers quelque pathétique « intériorité » ce qui n'est qu'un jeu, jeu d'artiste d'ailleurs et jeu de musicien poète, dans le cadre d'un spectacle aristocratique *à la française* ; au demeurant, l'un des épisodes les plus originaux d'une œuvre particulièrement réussie. Mais regardons de plus près ce passage. Anténor, ici, se soucie moins de l'action dramatique proprement dite (et du « monstre » en l'espèce) qu'il ne chante les tourments d'un cœur abandonné et meurtri. Il les chante avec délices, en prenant son temps, en raffinant sur sa passion. Ce n'est pas un cri d'effroi, saccadé, désordonné. C'est, majestueuse et lente, un peu précieuse aussi, une ode. Le texte, après tout, ne s'y prêtait-il pas ?

Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah ! que le sort me serait favorable
S'il ne m'exposait qu'à vos coups.
Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah ! l'amour est encore plus terrible que vous.

Contre votre fureur il est au moins des armes,
Mais contre ses alarmes
Vainement on cherche un appui.
Il renaît des efforts qu'on fait pour le détruire,
Et le cœur même qu'il déchire,
Est d'intelligence avec lui. (!)

Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah ! que le sort me serait favorable
S'il ne m'exposait qu'à vos coups.
Monstre affreux, monstre redoutable,
Ah ! l'amour est encore plus terrible que vous.

Cet air en rondeau, minutieusement ouvragé par notre musicien, mais aussi gonflé d'un souffle lyrique sincère, débute par une lente et obsédante oscillation de l'orchestre, qui fait entendre dès la deuxième mesure, sur une pédale de tonique, l'accord du second degré.

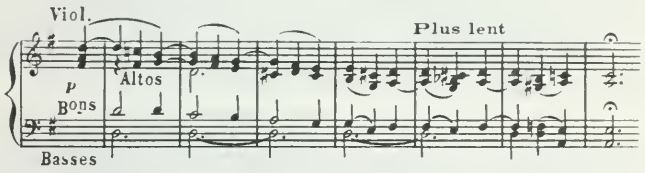


et le calme imperturbable de ce mouvement berçant, conjugué aux jeux subtils d'une harmonie troublée, donne à ce chant amoureux d'Anténor une sorte de chaleur contenue qui – on peut l'imaginer aisément – devait porter avec efficacité sur les oreilles sensibles de l'époque.

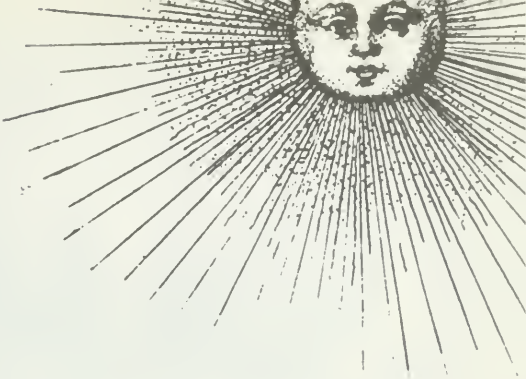
Le dernier acte, qui est alors l'acte sanglant de la tragédie littéraire, est l'acte le plus « décontracté », le plus délibérément joyeux de la tragédie-ballet. A cet effet tous les obstacles dressés devant nos héros remonteront vers les cintres avec un manque d'égards envers la logique dont nul ne demandera des comptes. Le décor est une marine à la Claude Lorrain : le roi Teucer et Iphise – nous dit le texte – *sortent du palais*

◀ *Le sommeil de Dardanus, caricature d'époque.*

pour aller au-devant d'Anténor qui vient du côté de la mer. Reçu en triomphateur, cet amoureux mal aimé saura reconnaître en Dardanus le véritable héros, victorieux du monstre, et, de plus, son sauveur. Il s'éclipsera devant l'heureux rival. Aussitôt, Vénus descend des cieux et, donnant sans plus attendre le signal de *la fête la plus belle*, commande aux Amours d'*élever un palais charmant pour y célébrer les noces de Dardanus et d'Iphise.* Au reste, ces deux amants, enfin réunis, vont juste avoir le temps de chanter un bref et unique duo. Après quoi ils rétrograderont au rang de simples figurants muets : Vénus, entourée de son cortège de Plaisirs, régnera sans partage sur ce finale comme elle avait régné déjà sur le Prologue ; et la tragédie lyrique va se terminer sur une *Grande chaconne*, dont on ne peut pas ne pas signaler l'épisode (étonnant de modernisme) qui, par deux fois vers la fin, interrompt l'élan de l'orchestre pour une sorte de rêverie à la dérive,



étrange et brève intrusion de l'homme Rameau. Ainsi, à la dernière page d'une partition particulièrement riche, ce Bourguignon plein de « saillies » parvient encore à nous surprendre et à nous émouvoir.



Ballets

Rameau appelle *les Indes Galantes :* « ballet héroïque ». Et *Platée :* « ballet bouffon ». Ces deux sous-titres nous permettent de mesurer la place importante – insolite parfois aux yeux de l'homme du XXe siècle – qu'a occupée la danse dans la dramaturgie de Rameau. A plus forte raison lorsqu'il abandonne la tragédie. Qu'est-ce, en effet, que *les Indes Galantes* ? Et qu'est-ce que *Platée* ? Une suite de divertissements, et une farce lyrique ; mais surtout – là réside leur originalité – une forme de spectacle où toute action dramatique trouve, au point le plus haut de sa courbe, un prolongement dans la pantomime. Prolongement et plus encore épanouissement. C'est du moins ce que nous nous proposons de faire sentir au lecteur, tout en lui conseillant ensuite de ne pas nous croire sur parole et, si nous lui en avons donné l'envie, de se reporter au microsillon, ou mieux encore « d'aller voir » sur place (puisque ces deux partitions ont été portées à la scène, d'une part, et de l'autre ont fait l'objet d'enregistrements récents sur microsillon).

Les Indes Galantes,
ou Supplément au Voyage de Bougainville

Les Indes Galantes, pour le public français, ont déjà toute une histoire. C'est la querelle de style et d'interprétation relatée plus loin. Mais pour nous c'est aussi – c'est surtout – une belle partition. Et c'est la preuve, enfin que le théâtre de Rameau passe la rampe et n'est pas voué, comme on l'a

trop dit et écrit, aux bibliothèques ou au concert. On connaît son sujet, très caractéristique d'ailleurs de l'esprit du divertissement aux siècles de Versailles : tout de même que, dans « l'Europe galante », La Motte et Campra nous avaient proposé de les suivre en un rapide survol des différentes conceptions

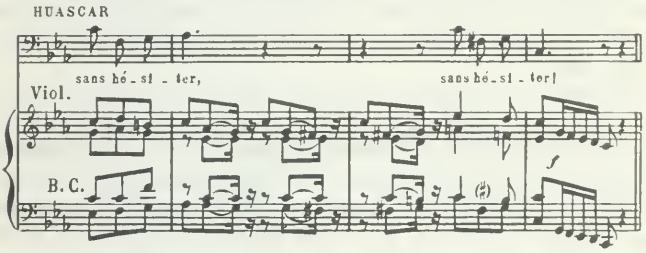
« Les Indes Galantes » à l'Opéra de Paris.

de l'amour chez les peuples voisins de la France, notre tournée d'étude va nous faire parcourir ici, comme nous le promet le chœur final du Prologue, *les plus éloignés rivages*. Aubaine pour les costumiers, pour les mécaniciens aussi, en particulier pour le grand « scénographe » Servandoni, qui exploitera très adroitement à cette occasion la vogue de l'exotisme qui se répandait alors dans les arts décoratifs. La richesse même de cet ouvrage – une centaine de numéros, proclame Rameau dans la préface non sans un légitime orgueil – nous interdit de raconter ici les cinq actions qui se succèdent, au reste sans ennui, comme l'ont attesté plusieurs millions de spectateurs. Nous concentrerons notre attention sur la 2e *Entrée, les Incas du Pérou*, point culminant de l'œuvre sur le plan musical et, de plus, exemple type de l'architecture scénique dans l'opéra à la française.

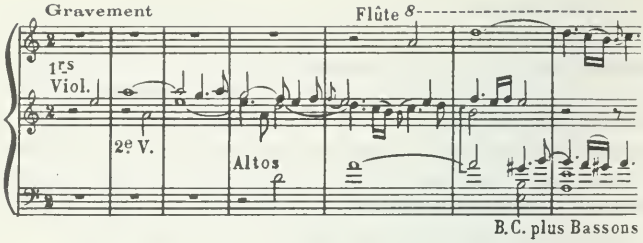
Cet acte des *Incas* a toujours surpris le public (le public actuel tout autant que le public de l'époque) qui ne s'attendait pas à tant de fougue, de *furia francese* dans une entrée d'opéra-ballet. Mais le plus surprenant, c'est bien plutôt la sérénité de l'épisode central : la *Cérémonie de l'adoration du Soleil*, curieuse messe païenne à ciel ouvert qui voit alterner, très audacieusement, les chœurs les plus graves et les danses les plus agiles. Sur le plan musical la situation privilégiée de cette scène est assurée par le ton régnant de *la* majeur, qui la hisse sur une sorte de palier, par rapport aux deux éléments latéraux (constitués, respectivement, par l'exposition et par la conclusion dramatique de l'acte), tous deux dominés par les mêmes armures de *sol* majeur et d'*ut* mineur. Ce qui n'empêche en aucune façon notre musicien de désorienter son monde un instant, ici par une troublante incursion en *la* ♭ – page 117 de la partition piano et chant – et là par un saut véritablement pénible de *la* majeur en *fa* mineur – page 146 ; puissante mise en place d'un homme de théâtre, aussi habile à maintenir l'équilibre de l'ensemble architectonique qu'à jeter lui-même à point nommé le trouble dans cette belle organisation.

La Péruvienne Phani aimée du chef Inca Huascar (tel est effectivement le nom historique du dernier Inca) aime le

beau conquistador Carlos, et tous deux projettent en secret de renverser les derniers obstacles à leur hymen, c'est-à-dire d'exterminer tout simplement les ennemis de Carlos en mettant à profit la Fête du Soleil qui va tout à l'heure réunir le peuple entier. De son côté, le chef Huascar, grand ordonnateur de la cérémonie rituelle, tente une dernière manœuvre d'intimidation auprès de Phani : le dieu m'inspire, dit-il, et désigne par ma voix l'époux que vous devez choisir. (C'est l'air *Obéissons sans hésiter lorsque le Ciel commande*, page 111, où trois faux departs de l'orchestre trahissent – avec un modernisme saisissant, dans le rythme et l'orchestration – le désarroi profond de l'Inca alors qu'il prononce ces mots « sans hésiter ».)



On voit que l'amour, dans l'opéra à la française, était au-dessus de tout, et nul ne voyait d'objection à ce que Phani fût traître à son pays, Carlos odieusement cruel et Huascar imposteur. Le plus étonnant est bien que ce rôle de traître classique se révèle peu à peu, au cours du drame, le personnage le plus vrai, le plus émouvant de tout le répertoire versaillais, tant le charge d'humanité l'art de Rameau. Le musicien nous fait croire à ce soupirant rebuté (au nom si peu euphonique), à ce prêtre indigne par amour, parce qu'il y a cru. Huascar souffre d'être vaincu, et lorsqu'il voit arriver les derniers fidèles autour du temple, hier encore resplendissant, aujourd'hui rasé, son chant, et la grandiose symphonie *pour l'adoration du Soleil* en *la* mineur

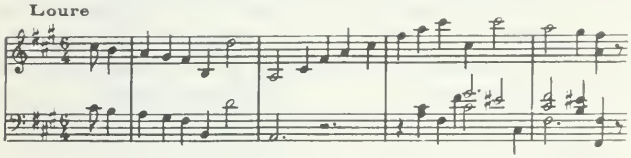


qui en prolonge le sentiment recueilli, prennent le caractère d'une méditation lugubre, d'une prière personnelle, intérieure [1]. C'est alors qu'il se ressaisit pour faire bonne figure devant le peuple et célébrer joyeusement le culte solaire, tandis que débouche subitement à l'orchestre, par un belle « tierce picarde », le mode majeur, pivot de la progression dramatique (page 126).

L'unité de cette scène, vraiment unique dans l'art – architectural entre tous – du théâtre d'opéra, est assurée par les trois solos de Huascar, coupés de chœurs et de symphonies, véritable « ode au soleil » en trois stances, qui d'entrée installe solidement la tonalité lumineuse de *la* un instant atténuée par la grâce indolente du relatif *fa* ♯ mineur, cher à notre ancienne école française de luth. Magistrale construction, complétée encore par les souples pantomimes qui vont succéder, avec une régularité obstinée et presque rituelle, à chacune des trois strophes. La première, *Brillant soleil*, la plus développée et la plus célèbre, n'est peut-être pas, sur le plan musical, la plus intéressante. L'éclat triomphal et l'insistance incantatoire de ce même accord parfait sonné à tous les registres, s'épuiseraient assez vite – ainsi que la brutale retombée des gammes à toutes les parties du chœur – si un épisode très réussi, chanté par les voix de femmes seules, ne venait l'alléger en cours de route. Puis c'est la *danse pour la dévotion du Soleil* : thème mystérieux et fier, amorcé par une sorte de schéma rythmique, quatre blanches suivies de quatre

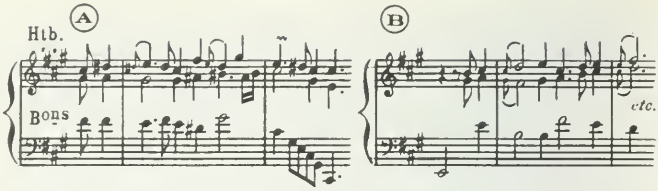
1. *Il ne te reste plus de temple que nos cœurs* (p. 115). C'est sans doute là, en sa brièveté, l'air vocal le plus heureux - musicalement - de toute la partition.

noires, qui ne cessera, sous les aspects les plus variés, d'imposer sa présence. Le nouveau verset, *Clair flambeau du monde*, peut être considéré comme le point culminant de cette ode au Soleil. L'officiant énonce un chant joyeux et bien rythmé que la foule des fidèles reprend alors. La cordialité de la mélodie est si convaincante, si contagieuse, que l'on peut voir à l'Opéra l'autre foule, celle des auditeurs, lui emboîter le pas, tandis que sur scène les danseurs continuent, conformément à l'optique versaillaise, leurs symétriques évolutions. Il serait inutile de citer ici – le morceau est tenu désormais pour un classique – l'incipit de ce *choral* à la Rameau, tout en nerf, brûlant de joie, avec ses curieux suspens sur les temps forts. Venons-en au plus vite à la *Loure* en *fa♯* mineur, la plus caractéristique sans doute des « simphonies » de cette partition.

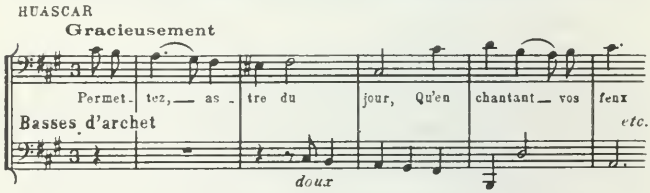


Le découpage des barres de mesure n'est ici qu'une simple formalité et ne se soucie guère de situer les temps forts, négligés au profit des accents et du libre caprice rythmique dont deux reprises vont maintenant varier le schéma [1] :

1. La première est un très allègre couplet selon la formule française du trio à deux hautbois et un basson. La même instrumentation est conservée pour la deuxième reprise, plus intéressante du point de vue musical. Toutes deux sont d'autre part assez typiques d'une conception particulière de l'harmonie dans ce genre de trio à la française : tout à la fois simpliste (en apparence) du fait de l'emploi fréquent des *accords fondamentaux*, et très libre, pourtant, très raffinée, du fait de leur succession même, presque ininterrompue, et sur les degrés les plus inusités. Rameau retrouve ici la fraîche et subtile tradition de Claude Le Jeune, si heureusement maintenue par Lully (en particulier dans le Menuet majeur du Prologue de *Thésée*, qui enchaîne le 1er et le 2e degré). C'est ainsi qu'au début de cette deuxième reprise, qui module en *do♯* mineur, on savourera ce capiteux accord fondamental de *ré♯*, suivi de *sol♯* mineur (A de l'exemple musical ci-dessus). On s'attardera aussi, dans la première reprise, à la douceur un peu archaïque de l'enchaînement *mi* majeur — *si* mineur, à quoi s'ajoute l'effet ambigu des « notes d'agrément » (B de l'exemple ci-dessus).



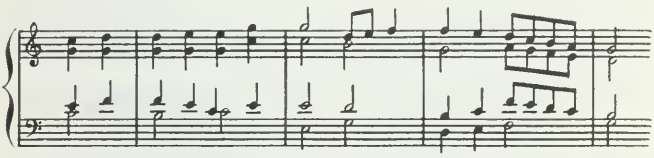
Refrain et couplets, cette voluptueuse *Loure* dit tout ce qu'elle a à dire en 24 mesures ! Mais elle va trouver un développement inattendu dans le dernier air du prêtre païen – *fa* ♯ mineur ici encore – où la louange à la Lumière s'associe à la vénération de l'Amour [1]. La mélodie, devenue par nécessité beaucoup plus chantante, conserve, du moins, l'alternance des valeurs noires et des blanches ce qui lui confère – alliée étrangement à la gravité – une sorte de fantaisie dans le rythme, qui, de nouveau, évoque notre curieuse « musique mesurée à l'antique » [2] tandis que la loure, intacte cette fois, lui répond à la basse.



1. La partition d'orchestre ne comporte ici que la seule basse d'archet sous le chant. On trouvera la réalisation de Paul Dukas à la page 142 de la partition piano.

2. Cette singulière écriture où le ternaire s'amuse aux alternances, aux coquetteries de l'iambe avec le trochée (mesures 2 et 3 — « astre *du jour* » — effet qui se répétera tout au long du morceau) pourrait bien être un des traits les plus caractéristiques de l'*air* vocal *à la française*. Elle relie un compositeur versaillais comme Rameau à l'esprit de la danse populaire, par l'intermédiaire des branles poitevins, et à notre plus lointain passé musical, par l'intermédiaire de la *chanson française*, dont les Mauduit et les Claude Le Jeune nous ont transmis les échantillons les plus ouvragés : « *Voi*-ci le *vert* et *becu mei* », ou « Revo*ici venir* du *prin-temps* ». Lully n'a pas oublié ces modèles (Air d'Amadis, « D'une constante extrême »). Ni Destouches (Air d'Issé, « De ce séjour », p. 103 de l'édition Michaëlis).

Une dernière intervention de la chorégraphie va clôturer cette extraordinaire Cérémonie de l'adoration du Soleil ; *on danse, mais la fête est troublée*, dit le livret. Rameau nous ménage à cette occasion un effet de contraste. Effet d'autant plus efficace qu'il aura accentué à plaisir l'adorable insouciance de ses dernières danses : deux *Gavottes*. Savourons donc au passage la gaieté de la première, en *la* majeur, qui s'élance vers le ciel en quatre coups de jarret. Cueillons la fraîcheur de la deuxième, en *la* mineur, que vient ragaillardir une courte reprise au relatif.



Ce premier couplet semble presque anachronique. Ne sonne-t-il pas comme une de ces « danceries de la Renaissance » chères à Poulenc ?

Mais voici que par un changement d'éclairage d'une violence inouïe à cette époque (*fa* naturel mineur substitué à *la* majeur) le « ton régnant » de la Fête solaire s'éclipse, et avec lui danseurs, danseuses, figurants divers. C'est l'*éruption du volcan*, et le *tremblement de terre* qui le précède, puissants développements orchestraux amenés ici par le librettiste comme « propres à occasionner des simphonies cromatiques » ainsi qu'il le déclare naïvement dans la préface de son poème. Rameau, maître reconnu de ces vastes peintures musicales, ne manquera pas en effet de suivre à la lettre le scénario proposé. Il semble n'être jamais aussi à son aise que parmi ces entreheurts, ces éclaboussures de terre et de feu. Notons que les brusques variations d'intensité qui nous étonnent à l'Opéra, et dans l'enregistrement récent sur microsillon, sont effectivement consignées dans la partition manuscrite. Ce qui nous paraît plus étonnant encore, c'est le bonheur avec lequel notre musicien sait chaque fois, sortir de ces corps à

corps avec les éléments (ainsi déjà lors de l'*Accalmie* qui suit la tempête du premier acte : une dizaine de mesures, cette fois encore).

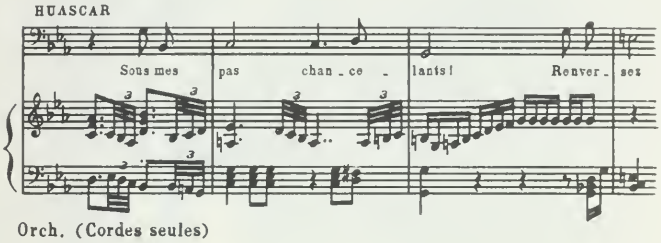
Mettant à profit le désarroi général, Huascar arrête la belle Péruvienne qui s'enfuyait, la convainc de le suivre. Et c'est un nouvel air, très animé, de l'Inca : *Ici je vois partout l'affreuse mort.* On notera au passage que le perfide Huascar, traître officiel de la distribution, ne se taille pas moins de sept airs en solo dans un seul acte. Cependant le joli conquistador Carlos n'interviendra que dans les récitatifs et, tout à l'heure, dans un trio. Le voici qui surgit en scène, un poignard à la main, pour démasquer le sacrilège : la colère divine exprimée par le volcan n'était que l'effet d'un artifice, suprême moyen d'intimidation de l'Inca jaloux :

> Un seul rocher jeté dans ces gouffres affreux,
> Y réveillant l'ardeur de ces terribles feux,
> Suffit pour exciter un si fatal ravage !

Doit-on laisser au librettiste de Rameau la responsabilité de cette explication technique versifiée ? Ou bien doit-on supposer au contraire que le petit tour de « physique amusante », que notre parolier prête à son héros, est conforme à l'orthodoxie scientifique de l'époque ? Quoi qu'il en soit, ce court récitatif de Carlos laisse bientôt place à un trio assez développé, où s'opposent le dépit d'Huascar et la joie du couple réuni. Traqué, humilié, l'Indien reste seul et le drame désormais touche à sa fin : Huascar – qui assez paradoxalement n'a pas cessé d'être le personnage sympathique de cette action – va s'abandonner à sa fureur, tournée désormais contre lui-même. Scène bouleversante, qui se joue à l'Opéra dans une demi-ténèbre, d'où surgira aux mesures finales, devant l'emplacement où Huascar vient de s'écrouler, l'éclat d'une tenture couleur de sang. Mais, avant de se donner la mort, Huascar jette, parmi les secousses furieuses de l'orchestre, une sorte de défi, véritable invocation à l'abîme [1].

1. On notera que le motif de cet air, *Abîmes embrasés*, est celui de l'ouverture.

L'air proprement dit a du reste commencé six mesures plus tôt (« La flamme se rallume »). Mais la tonalité définitive ne s'installe qu'après d'habiles fausses manœuvres, et l'indécision tonale qui règne dans tout ce départ est ressentie par le spectateur comme une sorte de malaise physique (de même que le subit changement de mode sur place, mesure 21 : « sous mes pas chancelants »). Rameau qui aime mener un peu rudement son public semble lui-même s'abandonner à son jeu et perdre la tête.



On évoque ici l'observation de son contemporain Maret : « Quand il composait, il était dans l'enthousiasme ». Enfin, après un ultime sursaut de tout l'orchestre, le ton d'*ut* mineur, amorcé dès la scène précédente, est réintroduit dans un brusque unisson tandis que s'écroule le malheureux Inca, et c'est la fin de ce tableau péruvien des *Indes galantes*, le plus beau, le plus fort. Oui, ce Français a vraiment, contre tout son siècle, la tête épique. Les accès de passion – de colère, pourrait-on dire – d'un orchestre particulièrement actif durant tout ce finale, ne sont pas ici rapportés, plaqués artificiellement, mais s'imposent à nous comme les irrésistibles manifestations d'une complexion vigoureuse. Manifestations si spontanées chez lui, et si encombrantes, qu'il leur faut partout se frayer une voie, et même dans les limites étroites de l'opéra-ballet de son temps, cadre nullement prévu pour un tel déploiement de force.

Platée, ou Junon jalouse [1]

Opérette, Offenbach, Meilhac et Halévy. Répétons à notre tour ces quatre mots, qui semblent décidément indispensables pour définir la forme et le ton de *Platée, ou Junon jalouse*. A la réflexion, tant pour le ton que pour la forme,

1. Cette pièce a porté deux sous-titres : *comédie-ballet* et *ballet bouffon*. Ils sont l'un et l'autre très explicites, et soulignent le rôle déterminant de la danse dans l'architecture de l'œuvre.

c'est tout le contraire qu'il faut dire : *Platée* est un subtil ballet de cour, et fait le poids, cependant, à côté des énormes partitions de *Castor et Pollux* ou des *Indes galantes* ; dans « la Belle Hélène », la partition est légère, et le rire est gros. Et puis n'est-ce pas avant tout question de public ? La bourgeoisie et la pitoyable aristocratie du second Empire, ricanantes devant Berlioz, venaient se venger d'être aussi bêtes, en abêtissant les héros.

Platée, « ballet bouffon », n'est pas tant une caricature d'Homère qu'un énorme rire homérique ; tel de nos jours, le « Protée » de Claudel (et tel que devait être le « Protée » d'Eschyle). Les chèvre-pieds et les ménades, inévitable et savoureux bric-à-brac de la mythologie, les suivants de Momus, Thespis, Iris et autres utilités semblent parler ici par la voix émue d'un amoureux. Amoureux de la poésie attique tout autant que de l'opéra à la française, mais prompt à se moquer de lui-même et de son aveuglement. L'exubérance des *Métamorphoses*, des *Descentes* de Mercure, ou de *Jupiter dans toute sa gloire* (et des *Ascensions* du même) tout au long des quatre tableaux révèlent suffisamment l'esprit très particulier de cette autocritique. C'est le lieu de rappeler la phrase de d'Aquin : « L'opéra est comme une jolie femme à qui l'on connaît je ne sais combien de travers, mais qu'on ne saurait pourtant se défendre d'aimer. » On ne jouirait pas pleinement de notre belle *Junon jalouse*, si ce caractère d'ironie tendre, affectueuse qui lui est prêté par Rameau manquait au tableau de ses vertus.

De la même façon, c'est par de longs rapports d'amitié avec cette verte Platée – et nous n'en sommes pas là – qu'on pourra prétendre résoudre l'énigme qu'elle pose encore sur le plan de la réalisation scénique : Platée, c'est la « nymphe d'un grand marais plein de roseaux », et c'est aussi un « rôle de travesti ». Doit-elle nécessairement être conçue comme un personnage boursouflé, chauve, lourd et insistant dans ses effets extérieurs ? Les meilleurs effets ne sont-ils pas dans la partition ? Un peu niaise et même ridicule, mais non sans quelque touche de poétique fantaisie, cette verte naïade vêtue d'herbes et de roseaux – rôle interprété du reste par

Détail du Vase de la Guerre, Versailles.

le joli Jélyotte, titulaire habituel de l'emploi d'amant heureux et coqueluche du public féminin – entend dépeindre ainsi que nous le précisera tout à l'heure le dieu Amour, une « tendre extravagance » : Platée c'est la « sotte » et c'est la « fille » restée fille par la faute de sa folie, de sa boulimie amoureuse et de sa mégalomanie ; dédaigneuse des soupirants indignes de son mérite, trop aisément persuadée, par quelque « plaisant », que mille amants de sang royal, sinon divin la désirent en secret, nous en imaginons sans peine le modèle : il devait exister à plus d'un exemplaire en un temps où la carrière météorique des élues à la couche du roi faisait tourner tant de têtes. Et peut-être après tout faut-il voir dans cette comédie-ballet, jouée à Versailles devant la Cour, une pièce à clé ?

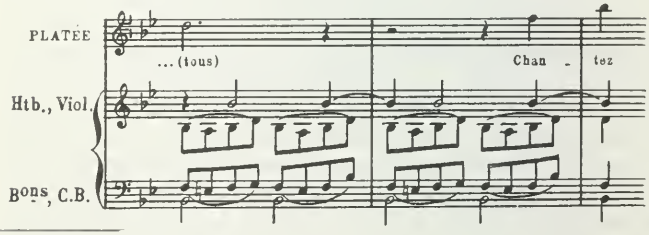
Le Prologue comporte une action indépendante que le titre résume : *La naissance de la Comédie.* Son décor est tout à la fois versaillais *(des allées symétriques de grands arbres qui soutiennent des treilles, un parterre de gazon au premier plan)* et populaire *(des cuves, des pressoirs, des chariots).* Ce très original parti pris apparaîtra de même dans la distribution qui fait voisiner de très réalistes paysans vendangeurs escortés de leurs femmes avec une troupe de bacchantes et de satyres cornus. L'ouverture, qui est un morceau de caractère – c'est une annonce de la future *Symphonie de la Folie* qu'on entendra au *II*e *Acte* – se prolonge au-delà du lever de rideau par de sombres accords, parodie évidente du pathos de la tragédie lyrique. Une entrée vigoureuse au relatif *do* majeur met un terme à ces nobles geignements ; son titre archaïque de *branle* est une indication sur le climat que Rameau veut instaurer dès le départ et qu'il va maintenir d'un bout à l'autre de la pièce : celui de la joie plébéienne. Ainsi ce divertissement destiné à la noblesse, joué devant le roi et la famille royale, tourne le dos à son public (qui du reste ne le lui pardonnera pas). Il fait plus que d'ignorer la cour, il saute par-dessus la ville et rejoint directement les bois et les champs. Sur le thème de ce branle campagnard se greffe un air à boire chanté par *Un satyre.* Le dieu de la comédie, Thespis, lui-même assoupi par le « jus précieux », se montre d'abord fort chagrin d'être réveillé et son humeur maligne se donne libre

cours aux dépens de tout son entourage qui s'efforce, sans succès, à le faire taire. La muse Thalie flanquée de Momus, dieu de la raillerie, décide de tirer du moins parti de cette méchanceté native pour le plus grand profit de la morale : ainsi naquit la Satire, ainsi naquit la Comédie. Une intervention in extremis de l'Amour – air charmant sur un rythme pointé des basses d'archet – va terminer le Prologue [1].

Le rideau se lève sur un nouveau paysage mythologique. Grec, bien sûr, mais d'une Grèce très originale : *le théâtre, qui reste le même pendant tout le ballet, représente* – nous dit le texte – *un grand marais ; sur les côtés sont divers petits bâtiments rustiques ; au fond, une colline, surmontée d'un temple de Bacchus.* Cythéron, souverain d'un petit état pastoral, s'égaye de la faim amoureuse, un peu encombrante parfois de la sotte Platée, « nymphe des roseaux », et complote avec le dieu Mercure de la détourner sur une proie enfin à sa mesure : le souverain des dieux lui-même. Jupiter, *descendu de sa gravité*, se prête de bonne grâce à cette parodie de fête galante, qui doit, du même coup, conduire la perpétuelle jalousie de Junon sur une fausse piste. Les premières scènes de cet *Acte Premier*, très neuf sur le plan musical, nous montrent le roi Cithéron aux prises avec l'innombrable cœur de la nymphe :

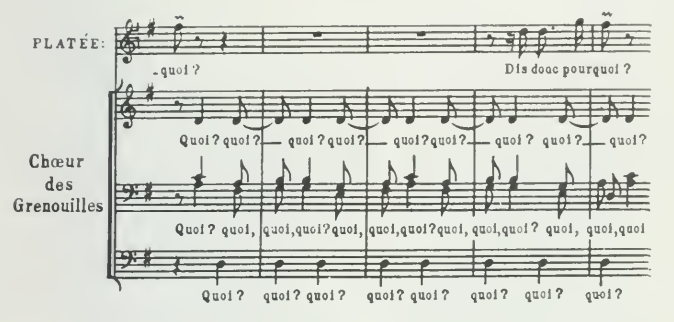
Nos dieux des fleuves sont si froids !

Mais déjà Platée sonne le rassemblement de ses sujets : grenouilles et coucous – ici (page 73 de la partition réduite) Rameau aligne sans sourciller des enfilades de quartes,

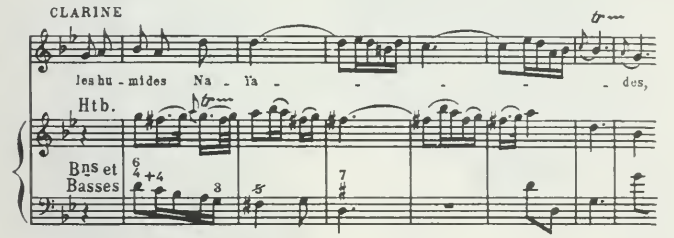


1. Du moins dans la version réalisée au festival d'Aix par Renée Viollier, qui, audacieusement, — et, au total, heureusement — a détaché du Prologue la chanson bachique de Thalie, pour en faire l'épilogue de l'ouvrage tout entier.

et les hôtes de ces lieux vont accueillir Mercure, messager des dieux, par des coassements inquiets et syncopés : *Quoi ? Quoi ? Quoi ?*



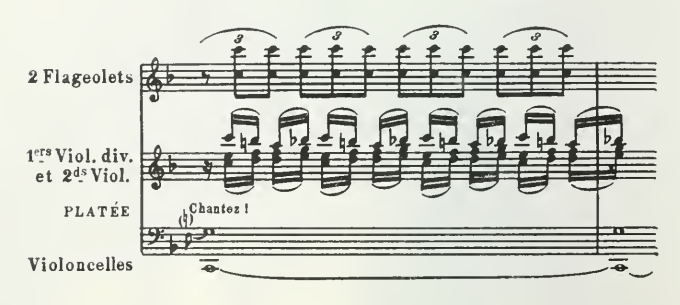
Ces deux pages semblent écrites d'hier ; au point que l'on peut lire, sur les partitions actuellement dans le commerce, cette note prudente des éditeurs, en plein XXe siècle : « Les passages baroques de ce morceau sont voulus par l'auteur. » Le messager des dieux annonce la visite de Jupiter, nouvelle victime de la verte Platée, qui recueille aussitôt les vivats de tous les habitants du marais. Entourée de sa cour d'animaux familiers, la nymphe des étangs et des mares se lamente un instant de très mélodieuse façon sur le sort de sa rivale : *Et vous, Junon, pleurez, augmentez mes états !* Un joyeux divertissement va fêter ce succès : le *Passepied* en *sol* mineur s'en détache nettement, par sa vigoureuse orchestration où dominent les jeux des « bois ». Mais plus encore on goûtera l'*Air de la suivante Clarine*, le plus beau de la partition,



Masque de coquilluges, par Chauveau, grotte de Versailles. ▶

où les bois encore, – bassons, coiffés d'un hautbois solo – se prélassent et s'étirent, évoquant une journée d'été, trop chaude avant l'*orage* (qui va éclater tout à l'heure). Quant au *Tambourin* en *sol* majeur (qui naguère accompagnait les évolutions d'une danseuse frappant le tambour de basque) il a dû sembler digne de concurrencer le folklore : n'est-ce pas le célèbre « Il était une bergère » ? (De même, une Contredanse des *Paladins* évoquera de curieuse manière le thème de « V'là l'bon vent » .)

Au IIe Acte, Jupiter va paraître aux yeux de Platée : *un nuage, conduit par des Aquilons, traverse le théâtre.* Tandis que la naïade l'accueille par un air de caractère populaire, le nuage *fait quelque mouvement.* (Tous ces jeux de scène sont consignés sur la partition.) Le souverain des dieux apparaît maintenant sous la forme d'un âne, que le petit dieu Amour enchaîne de guirlandes de fleurs, et l'orchestre traduit – comme dans le « Défi de Phébus et de Pan » – les cascades de *hi-han* par des chutes d'un registre à l'autre, mais aussi, très audacieusement, par de savoureuses quintes creuses. Voici que Jupiter se mue cette fois en hibou battant des ailes, tandis qu'à sa vue éclate le *Charivari des oiseaux.* Et ici Rameau le chercheur est à son affaire : ces jeux de timbres acidulés et d'*accords discords*, il faudra attendre Stravinsky pour qu'un compositeur en risque de semblables : quelques mesures, mais il n'en faut pas plus à notre homme !



Michel Sénéchal et Jacques Jansen dans « Platée », Festival d'Aix, 1957.

Voilà qu'une pluie de feu tombe du ciel. C'est *Jupiter, sous sa véritable forme : Il est*, dit la partition, *armé de sa foudre qui est en feu, et dont il effraie Platée.* Veut-on goûter un exemple choisi du livret ? Voici le peu académique dialogue de notre jovial Olympien et de la naïade, interdite et tremblante :

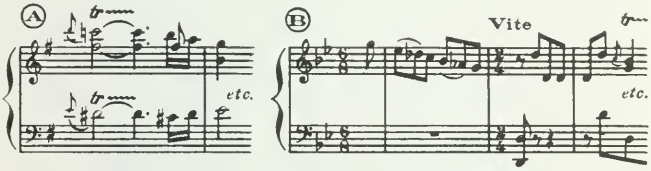
– Seriez-vous insensible à mes tendres vœux ?

– Ouffe !...

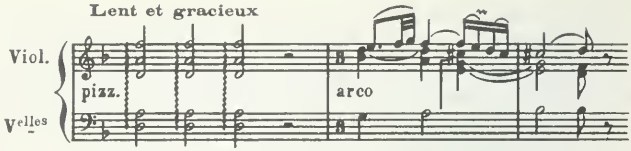
– Vous ne répondez rien ?

– Pardonnez-moi, j'étouffe.

Cependant Momus, dieu de la raillerie, que nous avions déjà vu au cours du Prologue, rentre en scène à la tête d'un groupe de fous gais, *habillés en poupons*, et de fous tristes, *habillés en philosophes* (!), pour donner au nouveau couple royal un divertissement de sa façon. Le chœur d'entrée, coupé de facétieuses pauses, *(Qu'elle est aima-a-a...ble)* évoque le Chabrier de « l'Étoile ». Ici prend place le ballet des fous gais et des fous tristes, où Rameau invente un langage musical approprié riche en rencontres harmoniques pleines de suc (A, de l'exemple ci-dessous),

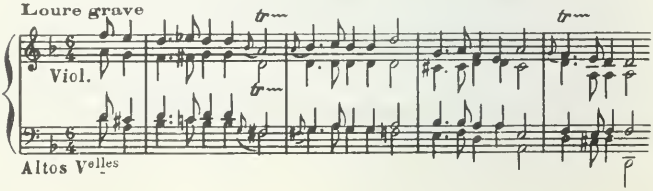


et d'un décousu délicieux (B). La fameuse *Ariette de la folie*, qui dépeint les tourments de Daphné (métamorphosée en végétal pour s'être refusée aux *langueurs d'Apollon*) a connu le même sort que le « sonnet d'Oronte », ou la « Fugue du rat » dans « la Damnation de Faust » : imaginée par l'auteur pour tourner en ridicule un genre un peu agaçant – ici, celui de l'ariette à *da capo* – elle fut prise au sérieux, adoptée, acclamée aussitôt par le public. Elle le mérite. Un deuxième air de la folie *(Aimables jeux, fuyez mes pas)*, dont le prélude nous ménage une de ces adorables fausses sorties harmoniques, chères à Rameau,



se révèle moins brillant mais d'une musicalité plus délicate. Et le Divertissement va prendre fin sur le célèbre *Menuet dans le goût de vielle* et sur un chœur à la louange de l'Hymen, qui commence d'un pas solennel, traînant de pesantes neuvièmes, mais débouche bientôt sans transition sur un étourdissant refrain, digne d'une noce campagnarde ; à travers deux siècles ne rejoint-il pas telle « chanson polyphonique » de la Renaissance (le frivole « Il est bel et bon, bon, bon » de l'abbé Passereau) ?

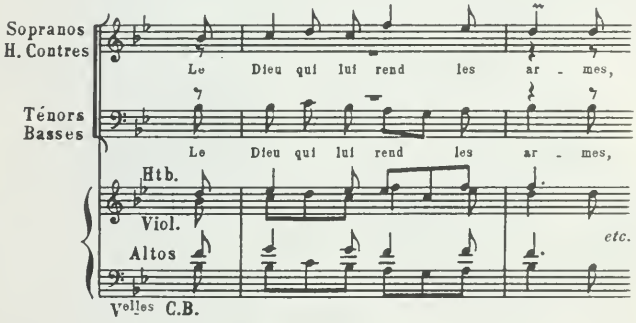
Le *IIIe Acte*, qui conserve le même décor de *marais plein de roseaux*, nous fera voir la terrible et belle Junon (son récitatif, strié de furieux groupes-fusées aux cordes, ne serait pas déplacé dans une tragédie lyrique). Mais nous assisterons auparavant à une étonnante *Cérémonie nuptiale* dont voici le scénario : une troupe de nymphes, de naïades et de dryades introduisent Platée, *couverte d'un voile, dans un char traîné par deux grenouilles*. Jupiter et Mercure vont à pied, aux deux côtés du char, suivis par un autre groupe de satyres. Alors Platée descend de son siège et prend Jupiter par la main : *Pour cette fête, mon cœur s'apprête*, dit-elle émue, impatiente, en un petit air français très mélodieux. On va l'impatienter davantage. Des nombreuses « danses de caractère » qui composent ce dernier divertissement, nous regretterons que la troublante *Loure* soit omise dans l'enregistrement effectué au festival d'Aix :



On goûtera du moins, dans ce disque, l'intervention de Momus avec ses glissandos burlesques du violon, évoquant

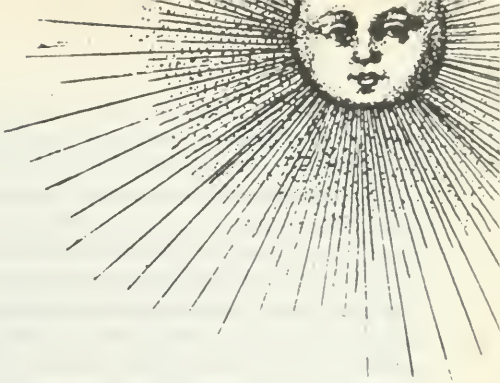
...Les tendres douleurs,
Les cris, les langueurs.

Enfin l'heure est venue de prononcer le serment, et le souverain des dieux déjà, clame avec force : *Pour célébrer un nœud si légitime, je jure... je jure...* lorsque survient Junon en fureur ! Elle se précipite sur sa dérisoire rivale, arrache le voile qui dérobait aux yeux le visage hébété et niais, s'esclaffe. Réconciliation du couple divin, qui retourne, enveloppé de nuages, vers les cintres, tandis que Platée reste seule, en proie à son dépit. Accourt une troupe de paysans, de satyres et de dryades qui l'entourent, chantant ses louanges en un joli chœur à 6/8 où Rameau une fois encore nous donnera l'occasion d'évoquer Chabrier, par sa liberté et sa verdeur harmoniques :



Et Thalie, la plus gaie des neuf muses peut venir sur l'avant-scène apporter sur un solide thème d'*air à boire* cette conclusion dénuée de toute modestie, mais à quoi nous pouvons sans hésitation donner notre accord, après deux siècles :

« C'était un spectacle nouveau ».



Les Bouffons

... D'où je conclus que les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent avoir.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

L'opéra de Rameau, expression glorieuse du « spectacle divertissement » tel que le conçoit le régime aristocratique versaillais, devait fatalement perdre son audience avec la Révolution. Mais le premier choc, la première crise de public qu'il doit affronter, ce sera cette « Querelle des Bouffons » ou des « Coins » qui éclate au point le plus haut d'une triomphale carrière. L'occasion en est fournie par le passage en France d'une troupe italienne qui donne à partir d'août 1752 et jusqu'en mars 1754 une série de très courtes comédies de style bouffe, dont la piquante « Serva Padrona » de Pergolèse. Il importe de souligner que ces mêmes « intermezzi » n'avaient rencontré, lors d'un premier passage des Bouffons à l'Opéra, qu'une indifférence polie [1].

C'est donc une nouvelle génération qui va faire aux invités italiens de l'Opéra semblable accueil : enthousiaste, bruyant, excessivement bruyant sans doute, mais qui permet du moins de mesurer le degré d'impatience où la part la plus consciente du public en est arrivée vis-à-vis de cette forme versaillaise de l'opéra mythologique. Attentif au moindre mouvement

1. L'Opéra les reçoit en juin 1729 (Voir Prodhomme, « L'Opéra », Delagrave 1925, p. 75).

de l'opinion, le clan des Encyclopédistes envenime aussitôt ce modeste débat musical par une première campagne de pamphlets, et c'est le signal de la Guerre des Coins [1].

Très précautionneuse guerre d'intellectuels, au reste, où d'une loge à l'autre et par-dessus le parterre de l'Opéra, les guerriers n'échangent que des brochures et des factums, tout en se garant, ici et là, d'une censure royale à qui pareil déploiement de force – pour une simple querelle de style entre Français médiocrement musiciens – peut paraître à bon droit suspect.

Ce qui semble en effet ressortir de cette âpre Querelle, c'est le caractère indirect des attaques, c'est l'arrière-pensée constante : à travers le rideau prétexte de l'Opéra, Diderot vise l'esprit même de Versailles, Grimm vise l'esprit français tout entier, et Rousseau vise un homme

Musique et politique

Au premier plan des préoccupations de l'équipe, on trouve évidemment la lutte contre le régime ; assez de Versailles et de ses pompes, assez de princes en perruque ou en casque à chenille, assez de sensualité ! Plus de « simplicité », de « vertu » !

Pour cette cause, toutes les occasions, tous les moyens vont être bons : aujourd'hui les Bouffons italiens ; vive donc l'Italie et vive la bouffonnerie ! Demain Gluck ; vive donc cet Allemand et vive le tragique ! Quitte, après-demain à porter en triomphe les puériles fadaises de Grétry. Avec le recul, cet acharnement à mettre bas les portants du petit

1. Rousseau : « Lettre à M. Grimm, en réponse à sa lettre sur Omphale », 1752, et surtout « Lettre sur la musique française », 1753. Grimm : « Le petit prophète de Bœmischbroda », 1753. Diderot : « Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra », 1753 (anonyme). On connaît moins la réponse de Cazotte : « Observations sur la Lettre de J.-J. Rousseau », 1754.

Opéra du Palais-Royal peut nous sembler un peu naïf, et un peu cavalière l'apparente incohérence de tant d'acclamations successives. Mais l'ennemi ne restait-il pas le même ?

Aussi la Guerre des Bouffons n'aura-t-elle été qu'un épisode sans plus dans l'ensemble de cette campagne qui tend, parallèlement à celle du même Diderot et de Sedaine en faveur du « drame bourgeois », à faire monter le peuple sur la scène théâtrale et bientôt sur la scène tout court.

Cette formulation insistante d'un souci en tout point extra-musical, survivra, hélas, dans les jugements de maint historien du siècle dernier. Bon nombre d'entre eux se croiront tenus de reprendre à leur compte ce regrettable esprit de parti, si l'on ose dire, où la musique perd à tout coup : chez tel ramiste de fraîche date, note Jean Chantavoine en 1908 [1] « il entra certainement une part de chauvinisme artistique, et aussi une part d'esprit *anti-encyclopédiste* » ; on assimila Rameau aux plus fiers héros de la monarchie triomphante, à Corneille, à Racine, et – l'affaire désormais classée – on laissa de nouveau les partitions à leur sommeil. Cependant que, mû par une impétuosité aussi sympathique mais de sens contraire, Romain Rolland volait au secours du progressiste Diderot et de son équipe ; aux dépens, une fois encore, de Rameau, métamorphosé en champion d'une société futile et corrompue [2].

Pourtant, avec une curieuse inconséquence, l'enseignement secondaire officiel, pendant toute la période d'entre-deux-guerres, fera de cet « anti-encyclopédiste » le symbole d'une sorte de rationalisme artistique, d'autant plus vague que les pédagogues continueront d'omettre l'indispensable « exemple à l'appui ». Et c'est bien là, entre tous les malentendus dont ait souffert, dont pourrait encore souffrir Rameau, le plus redoutable : celui qui placerait l'œuvre éternellement muette

1. « De Couperin à Debussy », Alcan.
2. « Musiciens d'autrefois ». Les développements moralisateurs et indignés sur l'Air de Zoroastre, *Aimez-vous*, sont caractéristiques de l'incompréhension de cet écrivain généreux pour une musique contraire à ses « principes » extra-artistiques.

du musicien sur les marches de quelque Bourse des Valeurs, nationales ou culturelles.

Pour Rameau, il n'y eut jamais de problème que musical. S'il a choisi la plus folle, la plus frivole, la plus grandiose architecture qu'offrait alors aux compositeurs l'époque versaillaise, c'est que là, et là seulement, son génie d'homme de théâtre et de symphoniste trouvait son compte.

Est-ce dire qu'il ait toujours pris très au sérieux ces fastueux ballets de cour avec leurs Descentes de dieux et leurs Songes agréables, ces gigantesques jeux spectaculaires qui, du reste, ne se prenaient pas eux-mêmes au tragique et ne manquaient pas d'esprit, à l'occasion. Il achètera un jour à son famélique auteur la bouffonnerie poétique de *Platée, ou Junon jalouse*, pour la transformer, à sa guise, en une joyeuse autocritique des tragédies à machines qu'il avait composées pour le plus grand plaisir du public cultivé de l'époque, ces « sottises magnifiques » selon l'heureuse formule de Saint-Evremond.

N'étaient-ils pas, sur ce terrain de la critique, faits pour s'entendre, lui, le vif Bourguignon, ennemi de la brigue et de la courtisanerie, eux, les apôtres du libre examen, à l'affût de la moindre complicité ? Ils le sentaient si bien que d'abord ils lui proposèrent de collaborer à la section musicale de leur Encyclopédie.

En fait, cet humble secteur musical sera vite délaissé au profit d'un front plus actif, et l'ancien ami de Voltaire et de d'Alembert abandonné, au profit du nouvel ami : Rousseau.

Lorsque paraît, presque au milieu du siècle, la première livraison – aussitôt refusée d'ailleurs, en haut lieu – de la machine infernale et philosophique, l'équipe va peu à peu se durcir. C'est alors qu'arrivent les Bouffons italiens et que la Querelle éclate, immédiate, violente, inexplicablement violente ; à moins qu'on ne reconnaisse son véritable enjeu. De longue date, les Philosophes appelaient cet incident, et ce sont eux qui, à point nommé, par un premier tir de barrage remarquablement échelonné, le déclenchent. On voit que la partie était chaude et que les problèmes esthétiques, les plus désintéressés en apparence, ne pouvaient manquer de subir,

entre de telles mains, le gauchissement des préoccupations politiques.

Musique et littérature

Pouvons-nous prétendre avoir déblayé, autour de cette curieuse histoire, toutes les implications étrangères à son sujet propre ? Pas encore : quand ils consentent à oublier un instant la lutte, les savants « philosophes » de l'Encyclopédie redeviennent ce qu'ils sont en réalité, des hommes de lettres. Que la dispute survienne à l'Opéra, et les voilà qui se raccrochent au seul point où ils aient prise : la partie proprement littéraire, le livret.

La palme revient ici au baron Grimm, deuxième personnage du triumvirat antiramiste et bien piètre personnage au demeurant [1]. Ses insistantes critiques touchant la « convenance » scénique confinent à la niaiserie : « Avec quelle vraisemblance une assemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifester son sentiment en chantant ensemble ? » - s'interroge-t-il sans rire. « Il faudra donc supposer qu'ils se soient concertés d'avance [2] ».

Sans doute la forme des textes – on disait alors des « poèmes » – appelait-elle quelques sérieux aménagements ; moins dans l'architecture, du reste – paradoxale mais très propice au spectacle – que dans l'écriture proprement dite : la versification, très pâle à l'ordinaire. Mais, tout de même qu'au seuil du XXe siècle, un Alfred Bruneau, un Gustave Charpentier, apportent au drame musical une innovation intéressante sur le plan historique, par l'élimination des personnages-symboles et des guerriers wagnériens au profit de l'homme de la rue, on rirait fort au nez de qui prendrait, aujourd'hui, cette très sympathique réforme du livret pour une révolution de la musique. Dit-on pourtant autre chose au temps de

1. De tous ces combattants également ardents et généreux, Grimm ne laisse pas de se détacher, par une minutieuse malveillance, dépourvue de tout idéalisme.
2. *Correspondance littéraire de Grimm*, article *Du poème lyrique*.

D'Alembert faisant une lecture chez Mme Geoffrin, en 1755.

1 *Condillac*, 2 *Daubenton*, 3 *Buffon*, 4 *Julie de Lespinasse*, 5 *D'Alembert*, 6 *Van Loo*, 7 *Helvetius*,

8 *Marivaux*, 9 *Marmontel*, 10 *Réaumur*. 11 *Rousseau*, 12 *Rameau*,

13 *Choiseul*, 14 *Voltaire*, 15 *Diderot*, 16 *Turgot*, 17 *Malesherbes*.

Grimm ? Ces comédies italiennes, avec leur allure naïve et inoffensive, leur simplicité bon enfant, et qui n'en chassaient pas moins, d'un seul coup mythologie, machinerie et divertissement dansé, ne les prit-on pas alors pour une révolution musicale en soi ? Car enfin, il s'en faut de beaucoup que les délicieux intermèdes des Vinci, des Léo et même « la Servante-maîtresse » – aimable et légère mais de souffle court – puissent se mesurer avec la prodigieuse farce de *Platée*, par exemple. Ils n'y prétendaient d'ailleurs aucunement, et c'est surtout dans leur musique de chambre et d'église que s'exercèrent « l'admirable et originale puissance de Leonardo Leo, le touchant et tendre génie de Pergolèse, la maîtrise d'un Jommelli » [1].

Ici encore, sur le plan littéraire, comme précédemment sur le plan politique, il n'y eut jamais pour Rameau, dans un ouvrage de musique, de vrai problème que musical. Truisme aujourd'hui, scandale alors, en France tout au moins : « Il voulait faire de la musique », s'exclame Collé, saisi d'étonnement et d'indignation, dans son Journal littéraire (1764). A peine Rameau aborde-t-il le théâtre qu'il y opère, selon l'expression de son contemporain La Dixmérie, « une révolution dans notre musique ». Révolution musicale que son public en général n'avait pas réclamée. On le lui fit bien voir : il rencontre aussitôt la résistance la plus violente.

Si Gluck, qui intervient dans cette lutte des deux opéras une vingtaine d'années après le début de la crise, la dénoue en se jouant, c'est qu'il apporte enfin, de géniale façon, la révolution sur le plan du spectacle dramatique que le nouveau public avait réclamée lors de la Querelle. Et il triompha presque sans coup férir.

Il le savait de reste, avant de se lancer dans la lice et, une fois encore, comme naguère en sa dédicace à l'« Alceste » italienne, il pourra s'écrier : « Le succès a démontré l'excellence de mes principes. » Depuis le temps que les spectateurs l'attendaient, l'homme de théâtre selon la nouvelle drama-

1. Georges de Saint-Foix, *Considérations nouvelles sur quelques caractères ou éléments de l'Art italien* (Revue de Musicologie, vol. XXXVI, p. 104).

turgie. Depuis le temps que le musicien Rousseau l'attendait le héros qui terrasserait *Castor* et *Zoroastre*. A deux reprises, Rameau l'avait confondu ; en 1741, à propos de son projet de notation musicale par chiffres ; en 1745, à propos de son essai d'opéra-ballet, « les Muses galantes » dont le peu scrupuleux Jean-Jacques avait confié à Philidor l'achèvement : « Quelques accompagnements et remplissages à faire », avoue-t-il candidement dans ses « Confessions ». Dans les deux cas, Rameau consulté le convainc d'incompétence. « C'est ce que Rousseau ne lui pardonnera jamais », dit Noël Boyer (dans son essai, paru en 1944, sur « La Guerre des Bouffons et la musique française ») ; « il lui garda pendant huit ans son coup de pied de l'âne, se réservant pour le lui décocher le moment qu'il jugerait le plus opportun. »

La musique seule

La Querelle aborde en effet son terrain véritable avec l'intervention de Rousseau, qui tient lieu, sur ce point, de spécialiste dans l'équipe des Philosophes. On s'efface pour lui laisser la parole dès que la polémique s'aventure à la lisière de la « science des sons ». Pourtant l'appétit de ce singulier professionnel est aussi mince que celui du plus indolent d'entre les spectateurs de l'Opéra. Relisons sa déclaration de guerre, la « Lettre sur la musique française » : « De faire chanter à part les violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessin particulier, et sans presque de rapport entre eux et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des auditeurs. » Et plus loin : « C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très peu d'expression... » C'est, en effet, « risquer d'affaiblir cette expression par un troisième son ».

Le dogme ainsi posé, à la satisfaction de la partie la plus inculte du public, voilà notre législateur dispensé de toute analyse et de toute démonstration : la musique de Rameau présente une densité telle que d'emblée elle s'impose à l'auditeur le plus distrait ; elle est d'un symphoniste puissant : *ergo* elle n'est pas de la musique [1]. Non plus que toute musique extra-théâtrale, celle par exemple de son contemporain Jean-Marie Leclair, ou celle de Lalande qui constitue encore le fonds du « Concert Spirituel » non plus, en un mot, que toute partition où cet homme à la parole préremptoire décélera la moindre incursion du style figuré, la moindre complexité d'écriture, « sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir », dit-il encore, « restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire ». On s'étonne que d'aussi massives affirmations n'aient pas fait sursauter les contempo-

1. Voici un autre passage caractéristique de la tirade finale : « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française (...) que l'harmonie en est brute, sans expression, et, surtout, uniquement un remplissage d'écolier. »

rains de Rousseau. Mieux encore, elles vont faire de lui, bientôt, le porte-parole autorisé des amateurs d'opéra : jusqu'ici le spectateur un peu agacé déjà de la survivance des fastes versaillais, n'avait pas de grief réel à l'égard de la musique proprement dite ; à vrai dire, il ne l'écoutait guère. Tout au plus regrettait-il qu'elle fût parfois, chez Rameau par exemple, un peu trop envahissante et sollicitât indécemment l'attention. Sur ce point, par conséquent, l'attaque rousseauiste n'est ni bien nouvelle ni bien audacieuse, et le débutant qu'est alors Jean-Jacques, dans sa hâte à recueillir des suffrages, sacrifie ici à la pire démagogie. Dès son entrée dans la carrière, en effet, Rameau fut accablé de ce même reproche mille fois répété : trop « d'accords baroques », trop de « doubles croches », en un mot trop de de musique. Et c'est avec vingt ans de retard que Rousseau y fait écho : trop « d'harmonie brute » – pour reprendre ses propres termes – trop de « remplissage d'écolier », trop de « dessins particuliers » ; en un mot trop de musique. Il est édifiant de constater l'absolue ressemblance des mots qu'em-

ploie, en 1735, le timoré Desfontaines (« C'en est trop... j'en ai la tête tout ébranlée »), avec ceux de Jean-Jacques en 1753 dans sa « Lettre à Grimm » : « La tête a peine à tenir au tintamarre continuel. »

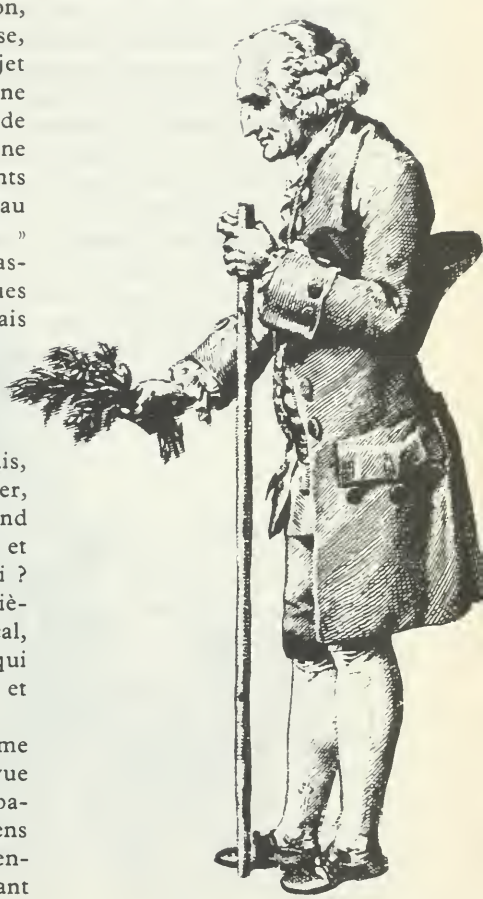
Au total, le cas Rousseau se situe un peu à l'écart par rapport aux préoccupations essentielles des Encyclopédistes : de cette « guerre » à l'échelle d'un pays, le sincère mais très peu objectif Jean-Jacques fait une affaire personnelle. Le pire est sans doute que sur son propre terrain l'homme de lettres ait réussi bientôt à attirer le compositeur désarmé ; et le public, ravi, assista alors à un pénible échange de horions et de fleurs de rhétorique qui devait survivre de quatre ans à la Guerre des Bouffons [1].

On peut, désormais, considérer l'ensemble du débat avec quelque détachement. Il n'est pas utile, en particulier, pour dégager les partitions de Rameau des décombres de la célèbre Guerre, d'accabler Jean-Jacques qui sans doute ne fit

1. Rameau répond à Rousseau : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755). Rousseau répond : « Examen de deux principes avancés par M. Rameau » (1755). Rameau répond : *Suite des Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie* (1756).

pas, en cette rencontre, œuvre très constructive et poussa même l'impudeur, dans ses « Confessions », jusqu'à avancer que Rameau l'enviait : « Dans trois semaines – écrit-il à propos d'un ballet de sa composition, j'eus fait, à la place du Tasse, un autre acte dont le sujet était Hésiode inspiré par une Muse. Je trouvai le secret de faire passer dans cet acte une partie de l'histoire de mes talents et de la jalousie dont Rameau voulait bien les honorer. » Voilà qui ne manque pas d'assurance et notre Jean-Jacques renverse un peu les rôles. Mais le plus étonnant n'est-il pas que le groupe des philosophes et tous ses contemporains, sans en excepter les partisans de l'opéra français, aient pu sans rire le voir parader, se poser en rival du plus grand compositeur de l'époque et discuter d'égal à égal avec lui ? Ce seul fait limite singulièrement, sur le plan musical, la valeur des critiques qui furent échangées de part et d'autre.

De la même façon, l'homme au XXe siècle, fier de la vue d'ensemble qu'il doit aux patients travaux des esthéticiens et des historiens, pourrait prendre trop aisément en flagrant



Rousseau

délit le fougueux Jean-Jacques qui trahit à chaque ligne une méconnaissance absolue de l'évolution artistique en Europe, et surtout en France. Mais est-il le seul ? La tirade citée plus haut, sur la honte des portails gothiques de nos cathédrales, exprime le point de vue de toute une époque. Rameau lui-même ignore la beauté et la richesse de notre Moyen Age musical [1]. Au reste tout son parti et le parti adverse ignorent superbement Scarlatti le père et tout le passé de l'opéra italien [2]. Ce qui limite singulièrement sur le plan historique, la valeur des arguments échangés au cours de cette Querelle.

S'il nous fallait la résumer en une formule, nous dirions que du point de vue politique (et, accessoirement, littéraire) l'équipe des « philosophes » assume ici un rôle sympathique : ils sont l'avant-garde, ils sont le progrès. Par contre, du point de vue simplement musical, ils rejoignent à la suite de Rousseau, la foule des spectateurs peureux ou paresseux ; cette foule qui fit la vie dure au novateur Mozart, au novateur Berlioz et à tout symphoniste de race lorsqu'il a la malchance d'être aussi un musicien de théâtre. Sur ce plan, l'équipe encyclopédiste représente tout le contraire de l'avant-garde et du progrès [3].

Crise de public

Il est de tradition de souligner l'importance de cette célèbre crise sur les destinées de la musique française. Mais si aiguë qu'elle ait pu paraître, notons qu'elle n'affecta que

---

1. De même son contemporain Lebœuf, au seuil d'un « Traité du Chant ecclésiastique », (1720), atteste une incompréhension étonnante pour son sujet et plus loin, parle avec mépris de « ces morceaux gothiques » !

2. Sans parler, bien entendu, de Bach et de Haendel : dans une longue note de 1750, citée par Henry de Curzon (« XVIIIe siècle - La Musique », Plon), Jean-Jacques, musicien et Encyclopédiste, déclare que les Espagnols, les Anglais, et les Allemands (!) n'ont « que de misérables charivaris ».

3. Il sied de détacher du groupe D'Alembert l'intègre, et aussi Voltaire. Ce dernier restera fidèle à l'ami de jeunesse qui avait comme lui souffert de la censure. Quant au premier, généreux vulgarisateur des idées de Rameau, ce n'est qu'à regret qu'il se solidarisa sur le tard avec le groupe. Et son exemple démontrerait, à lui seul, la malfaisance de ce qu'on pourrait appeler ici « l'esprit de coin ».

le public, qui eut l'occasion de part et d'autre de se compter et de reconnaître que la majorité s'était déjà, à cette époque, déplacée en faveur des mécontents.

Mais la « Querelle » n'affecta pas les institutions artistiques elles-mêmes, dont la stabilité était assurée par le régime. Si l'on devait croire la légende, Rameau serait mort à la Guerre des Bouffons (et avec lui toute notre musique durant un siècle). Chose curieuse, seuls les ennemis du malheureux et trop vindicatif Jean-Jacques ont accordé à l'efficacité de sa campagne un tel crédit.

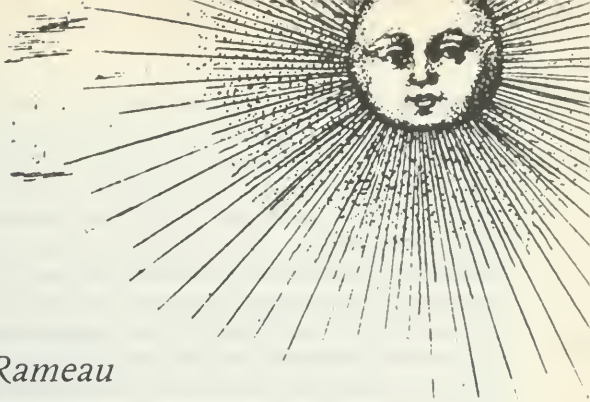
« Le triomphe de Rameau », par Cochin.

En fait, ce n'est pas même la mort du noble opéra, mythologique ou héroïque avec ses Alcestes et ses Armides, que Gluck retrouvera vingt-cinq ans plus tard. Mieux encore, après lui et jusqu'à la Révolution, Lully et Rameau ne cesseront de figurer au répertoire : *Castor et Pollux*, par exemple, est encore représenté en 1785. Car enfin, l'opéra versaillais n'en était pas à sa première secousse. Pris à partie dès sa naissance par les plus puissants augures (Bossuet et Boileau en tête), il n'en survivait pas moins, tant à la Cour qu'à la ville, avec la protection de la monarchie absolue. Il a duré très exactement autant qu'elle.

La Révolution va apporter alors une modification des rapports de forces, modification décisive celle-là : plus de classe désœuvrée, soucieuse de culture musicale et pratiquant la musique. Pour l'artiste, plus de pension royale ni de protecteurs privés, comme le fameux fermier général Le Riche de la Pouplinière, providence de Rameau et de toute l'avant-garde musicale de son temps. Mais un nouveau public, à qui, tout de suite, il faut plaire. Vaste public, d'ailleurs, que cette « bourgeoisie modérée », qui assume, après une éphémère révolution populaire, le rôle de classe dirigeante. D'esprit accueillant et vif, elle reste musicalement inculte et se soucie peu, pour l'instant d'y remédier. Il ne lui faudra pas moins d'un siècle pour accéder à une telle ambition, reconnaître cette lacune de bonne grâce et entreprendre son éducation sur ce point.

C'est donc le changement de public qui a déterminé en France une cassure dans l'évolution du goût, et si la Querelle des Bouffons, même ramenée à ses dimensions véritables sur le plan musical, reste d'un grand intérêt historique, c'est moins par ses effets que par sa valeur d'indice : il se trouve ainsi qu'au milieu exact du siècle les circonstances ont permis une sorte de sondage d'opinion et l'on peut dire qu'à cette date avait déjà commencé la défaveur d'un art dont l'esprit est symbolisé par Versailles. Sans doute, l'art versaillais est-il loin d'avoir alors décrit toute sa trajectoire ; il n'a pas fini d'illuminer le ciel de l'Europe entière, mais alors même qu'il triomphe à l'extérieur, sa belle confiance en soi est entamée.

Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée aux Champs Elysées, gravure de 1744.



L'Affaire Rameau

Pourquoi la musique française oublia Rameau est un mystère.

CLAUDE DEBUSSY

Rameau disparaît du répertoire de l'Opéra vers la fin du XVIIIe siècle, un peu avant la Révolution de 1789. Il s'y installe de nouveau récemment, en ce milieu du XXe siècle. Phénomène historique d'autant plus surprenant que l'on ne cessera, tout au long de ces deux siècles d'éclipse, de le tenir pour un « héros national » et de le proclamer « le plus grand génie musical que la France ait produit » [1].

A pareille injustice il fallait trouver une cause. Et chaque génération d'apporter un nouveau témoignage pour disculper le grand homme, d'ajouter un nouveau dossier à ce qu'on a pu appeler « l'Affaire Rameau » [2]. On n'avait oublié qu'un point : était-ce au musicien de se tenir ainsi au box de l'accusé ?

Les représentations des *Fêtes d'Hébé* à Versailles, puis des *Indes Galantes* à l'Opéra, et plus récemment de *Platée* qui a été le triomphe du festival d'Aix 1956, ont répondu pour nous : car enfin, tant qu'on ne jouait pas Rameau, on

1. On trouvera plus loin les références aux deux citations ci-dessus.
2. Voir « l'Affaire Rameau », article de Jean Chantavoine, dans le « Courrier Musical » du 2 mai 1908.

pouvait continuer à le déclarer injouable ; or voici qu'on le joue. Et du même coup la preuve est faite que la musique n'était pas en cause, mais le public.

Les chiffres nous enseignent en effet qu'il ne se trouvait encore à Paris en 1908, qu'un petit nombre d'amateurs (très exactement le contenu de six demi-salles) pour venir écouter quelqu'une de ses œuvres lyriques ; il y en a désormais assez pour remplir l'immense Théâtre National de l'Opéra pendant plusieurs années. C'est l'histoire de cette évolution que nous essayons de retracer dans les pages qui vont suivre, où l'on verra que la réapparition progressive de Rameau coïncide, étape par étape, avec la lente remontée du « grand public » musical en France.

L'Allemagne et Monsieur Croche

Ce public musical au lendemain de la Révolution, est encore un public neuf ; clairsemé à l'origine, il a vu peu à peu ses rangs se multiplier, tandis que s'affinait son appétit, et à l'heure du « renouveau », selon l'expression célèbre de Romain Rolland, dans ses « Musiciens d'aujourd'hui », il ne pourra que se tourner vers l'Allemagne – dont l'âge d'or coïncide, presque exactement, avec notre éclipse ; vers cette longue dynastie romantique de la symphonie, de Beethoven à Brahms, et du théâtre lyrique, de Gluck à Wagner. C'est avec de tels maîtres que nos musiciens se mettront humblement à l'école.

Aussi les premiers sursauts d'esprit nationaliste – ou si l'on veut protectionniste – ne pourront-ils être décelés qu'à l'occasion du premier conflit franco-allemand. Alors le passé va être fouillé méthodiquement et chacun, poète, musicien ou philosophe, d'arborer ses grands hommes.

C'est ainsi qu'on déterre Rameau. Voilà un nom à brandir face à l'ennemi ! « Après chaque défaite [1], dit Tony Aubin,

1. « L'Opéra de Paris », n° 5. Boutade savoureuse, et qui ne se veut pas autre chose puisque aussi bien *Castor* sera remis fastueusement à la scène par Jacques Rouché, en 1918 et 1919, années de la victoire.

le voilà héros national. » Saint-Saëns qui, en quelques autres occasions fera preuve d'un patriotisme moins constructif, prend alors la tête de la campagne opiniâtre, efficace qui aboutira, dès 1895, à l'édification de la monumentale série de grands in-quarto des *Œuvres complètes*, entreprise par l'éditeur Durand. Les tendances les plus éloignées s'y trouveront curieusement réconciliées : Saint-Saëns, Debussy, Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant, Paul Dukas, enfin plus tard Reynaldo Hahn et Henri Busser. En 1907, treize tomes sont déjà publiés sans que l'Opéra ait réagi.

Du moins les musiciens de métier prêtent-ils désormais l'oreille, cependant que le Conservatoire, passé aux mains de Fauré, fait mettre à l'étude pour la première fois des scènes entières de Rameau. De son côté, la « Schola » de Vincent d'Indy et de Charles Bordes, donne en 1903 des versions de concert d'*Hippolyte*, de *Castor*, de *Dardanus*. C'est au cours de la représentation dans la cour de la Schola d'un petit acte de ballet (*la Guirlande*, 22 juin 1904) qu'un spectateur se lève de l'escalier de bois où il est assis et proclame dans un grand élan : « Vive Rameau ! A bas Gluck ! » Un tel cri, sciemment injuste et provocant, n'appelait aucun commentaire [1] ; on n'a pas manqué pourtant d'en paraphraser plus d'une fois le contenu, quand on ne l'a pas dépassé ; et c'était bien inutile. Ce qui reste, c'est sa violence, la révolte qu'il trahit d'un Français, et d'un musicien, qui, tout à coup, s'aperçoit qu'il en est à découvrir « le plus grand musicien français classique » [2].

Échecs

Mais la découverte s'arrête encore aux professionnels ; lorsqu'en 1908 enfin, Messager devient directeur de l'Opéra

1. Non plus que le développement que Debussy lui-même y apporta dans son spirituel et original « Monsieur Croche, antidilettante ». Permis au génie d'être partial !

2. L'expression est de Jacques Chailley (Revue de Musicologie, Vol. XXXVI, juin 1954). Nous préférons de beaucoup cette formule précise et loyale à celle de Saint-Saëns, trop habilement restrictive (« Le plus grand génie musical que la France ait jamais produit ») ; car enfin, il y a — il y avait déjà — Claude Debussy.

et la première initiative de cet animateur désintéressé, qui vient de se battre pour « Pelléas » à l'Opéra-Comique (1902), sera de monter une œuvre de Rameau : *Hippolyte et Aricie*. Entreprise courageuse et qui devait se révéler prématurée.

La première (13 mai 1908) donna une recette de 12 500 francs, qui tomba bientôt à 11 000 ; dans le même temps, « Le Crépuscule des dieux » de Wagner, également créé à l'Opéra par les soins de Messager, « faisait » 22 000 francs de moyenne le double exactement. Au bout de six représentations, on jugea l'expérience concluante et *Hippolyte* disparut de l'affiche pour n'y plus revenir [1].

Louis Laloy, fervent biographe de Rameau, a tenté alors [2] de sauver l'honneur de notre Bourguignon : il imagina de mettre cet échec sur le compte des organisateurs, mal conseillés par une certaine partie (alors très influente) de la critique : selon ces augures, écrit Laloy, on devait « tenir Rameau pour un maître de la musique vocale et de l'expression dramatique ». D'où suppression, ou du moins épuration massive, des divertissements dansés. « Les résultats de ce contresens ne se firent pas attendre : le public fut déçu. *Hippolyte et Aricie* ne put avoir que six représentations, et l'entrée de Rameau au répertoire de l'Opéra fut retardée de dix ans. »

Cette généreuse défense, qui, du reste, évoque au passage un point essentiel, emporte la conviction. Aussi longtemps, tout au moins, qu'il s'agit de l'échec d'*Hippolyte*. Car comment expliquer celui de *Castor et Pollux* ? Cette seconde expérience, effectivement retardée de dix ans (1918) corrige le contresens initial souligné par Louis Laloy. Mais ce n'est pas pour autant l'entrée de Rameau au répertoire [3]. Et Laloy lui-même nous apporte la conclusion : « Ce beau jour fut sans lendemain. » La véritable cause de ces deux échecs consécutifs doit donc être recherchée ailleurs : dans le public.

1. Ces chiffres sont extraits d'une étude d'ensemble sur *Le théâtre et la symphonie de 1871 à 1925*, ouvrage collectif sous la direction de M.-L. Rohozinski.
2. Dans le chapitre 1er de l'étude citée plus haut, note 1.
3. Laloy note que le divertissement dansé « dont *on n'avait pas commis la faute de rien retrancher*, fut un enchantement ».

Les musiciens et la critique d'avant-garde applaudissent [1] ; d'autant plus fort que la salle n'est qu'à moitié pleine.

Rameau champion de l'opéra français se voit interdire l'accès de l'Opéra. C'est en vain que pour compenser l'éviction du seul lieu où cette musique eût été à sa place, on assistera, durant cette période d'entre-deux guerres, à quelques tentatives d'autant plus glorieuses qu'elles se savaient isolées, sans secours officiels, sans espoirs de prolongement.

Par une curieuse contradiction (bien loin cependant d'être sans exemple dans le domaine de l'art) la mauvaise conscience du Français sur le plan de la réalisation se traduisit par une recrudescence de déclarations platoniques. On ferait aisément une anthologie de ces formules cinglantes, où s'étale un chauvinisme complaisant et inoffensif : « Le plus grand musicien français *de tous les temps* », ou encore : « Le musicien français dont l'œuvre égale en proportions – *si elle ne les surpasse* – celles d'un Bach, d'un Mozart, d'un Wagner. » Ce ne sont pas les auteurs des deux déclarations ici retranscrites qui soulignent, mais, à cet artifice typographique près, il s'agit bien là de citations textuelles, extraites d'ouvrages de grand mérite et, pour le reste, solidement documentés. Que dire, par conséquent, de telle aventureuse profession de foi lancée par quelque auteur mal informé ou non musicien, mais prudemment préoccupé de se raccrocher à une discipline voisine, plus familière ; ce qui nous vaut, par exemple, le célèbre parallèle : *Rameau, le Racine de la musique* [2]. A moins que l'on n'aboutisse à quelque formule du type « la Venise du Nord », conçue dans le louable dessein de faire bénéficier Rameau, par simple juxtaposition, du prestige d'une œuvre déjà connue du public. Exemple : *le Mozart français*. Ou encore – énorme pavé de l'ours – : *notre Bach*. Il devient inutile, par conséquent, de jouer cette musique : nous la connaissons déjà.

1. Il faut tout au moins nommer ici Pierre Lalo qui, dans ses feuilletons du *Temps*, batailla d'une si vaillante et si belle plume pour la jeune musique française et — car c'est la même cause — pour Rameau.

2. Jean Chantavoine a fait justice (non sans quelque excessive mauvaise humeur) de ces aimables approximations, dans son ouvrage *De Couperin à Debussy*. (Paris, Alcan 1921, p. 84.)

Les satisfaits et les défaitistes

A la veille de la triomphale réinstallation de Rameau au répertoire, ces multiples aspects du pieux mensonge se divisaient selon deux versants.

La première de ces attitudes, délicieusement prudhommesque en sa niaiserie ébahie, pouvait s'exprimer ainsi : « Les bouffons italiens, à moins que ce ne soit le Suisse Rousseau, ont méchamment abattu notre grand musicien, mais, Dieu merci, la France actuelle lui rend justice : n'y a-t-il pas des Salles Rameau à Paris, à Lyon, et même un peu partout en France. On y joue du Saint-Saëns, du Chopin, à moins que ce ne soit du Ambroise Thomas. En attendant, ce grand homme restera toujours pour nous et pour nos chers enfants, le symbole de la clarté, de l'équilibre, de la mesure ! Cela ne lui suffit-il pas ? » La deuxième attitude, rogue et chagrine, pouvait s'exprimer à peu près ainsi : « Si l'on ne fait rien pour Rameau, c'est qu'il n'y a rien à faire. C'est injouable ! On l'a vu avec *Hippolyte* et de nouveau avec *Castor*. Cela ne vous suffit-il pas ? »

La musique à Versailles, version 1920, le menuet de Don Juan.

La musique à Versailles, version 1955, Rameau joué à l'opéra Louis XV

Parallèlement à ces jugements entiers, aussi éclatants qu'inefficaces, un travail constructif avait été entrepris, et, cette fois, par des musiciens, que l'on a désignés du nom, tout neuf encore, de « musicologues ». On a souvent pu voir tel de ces chercheurs, se doubler d'un militant et monter, lui-même, les œuvres nouvellement mises à jour par lui, en assurer la réalisation, et mener campagne pour réveiller l'appétit de nouveauté dans le public musicien [1].

Reste l'autre public, le grand public, celui que peignait naguère Henri Sauguet avec une féroce bonne humeur, et « qui s'évanouit en délirant à la Tétralogie ou aux Symphonies de Beethoven, qu'il aurait sifflées il y a cent ans, sifflées et piétinées avec une fureur aussi inconsidérée qu'il les applaudit aujourd'hui » [2]. Ce public est devenu très vite à l'école de la radio (ou, plus récemment, des microsillons et des

1. Citons du moins — type de ces musicologues militants — Félix Raugel.
2. Revue *Horizons du Monde* : Numéro spécial consacré à *La Musique Française*.

festivals) exigeant, impatient, curieux. De l'Allemagne romantique, le voici, peu à peu, accédant à l'Allemagne classique. Deuxième phase : parvenu au niveau des classiques allemands, il s'est trouvé de plain-pied pour franchir les frontières qui le séparaient encore des classiques français ! Bientôt, le mélomane moyen, dont s'égayait Henri Sauguet, chantera de mémoire le thème de ce Concert Brandebourgeois que Bach reprit à son contemporain français Louis Marchand ; il citera par cœur la Bourrée de la « Suite en si mineur » ou la Gavotte de la « Suite en ré ». Bach, en effet, par son double génie, latin et germain tout ensemble, comme l'a écrit Norbert Dufourcq [1] semblait prédestiné à servir d'intercesseur auprès de nos compatriotes, en faveur d'un « style à la française » auquel il avait rendu un si flatteur et si fréquent hommage. C'est ainsi que le « Magnificat » et les « Cantates d'église » ont préparé notre public à sa rencontre, un peu plus tard, avec Lalande. De la même façon, les « Suites » de Bach nous sont devenues familières avant les *Entrées de ballet* de Rameau, et il n'est pas douteux qu'elles en aient peu à peu facilité la compréhension.

L'oncle du « Neveu de Rameau »

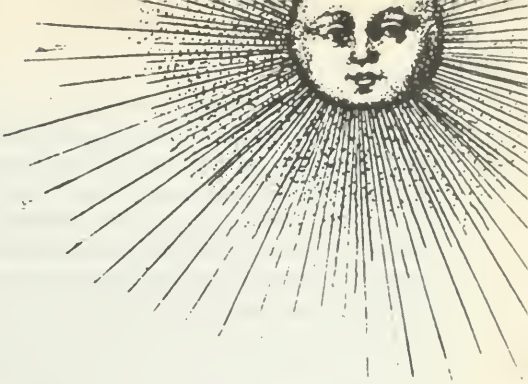
Mais ce qui apparaît assez piquant dans ce dernier cas, c'est que la musique de ballet avait été, en ces siècles classiques, une de nos spécialités sur le plan international, un article d'exportation universellement reconnu et répandu. Ainsi les Français du XXe siècle ne retrouvent leurs danses – passepieds et musettes, loures et bourrées – qu'en cette vigoureuse et très personnelle traduction de Bach, lequel croyait, en toute bonne foi, suivre de près le style de ses modèles [2]. Lorsqu'on décidera de se reporter à l'original, on sera un peu déçu (puis, à la réflexion, enchanté) de trouver celui-ci tout différent d'allure : plus souple, plus libre, plus nerveux.

1. *Bach, génie germain, génie latin ?* (Paris, La Colombe, 1948.)
2. Par bonheur, l'un et l'autre ont un son bien à eux et l'amateur ravi s'aperçoit qu'il est ainsi « riche deux fois ».

Si l'on nous passe cette comparaison, il est arrivé à notre musique de ballet la même aventure qu'au célèbre « Neveu de Rameau », chef-d'œuvre posthume de Diderot que, par suite d'une cascade de méprises, le Français n'a connu d'abord qu'au travers de la traduction de Gœthe, revenue chez nous beaucoup plus tard, passablement gauchie par la puissante personnalité du poète. A coup sûr, infidèle. Quant à l'original, on l'avait alors perdu de vue. Sans espoir, a-t-on cru durant plus d'un siècle. On a retrouvé depuis « Le Neveu de Rameau » et tout est bien ainsi ; voilà qu'on retrouve à présent, dans leur texte original, ces chefs-d'œuvre du ballet qui méritèrent d'être paraphrasés et traduits dans toute l'Europe.

C'est par ce singulier détour que le Français en est arrivé à rencontrer sa propre musique. Il va apprendre, désormais, lentement, cette savoureuse langue maternelle. Attentive à l'évolution rapide du public – ou tout au moins, comme disent les militaires, de son aile marchante – la radiodiffusion française consent aux œuvres de Rameau une place moins avare et bientôt, Roger Désormière est chargé de mettre au point une version de concert des principales tragédies lyriques : *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*. En 1950 et 1951, le vaste public des auditeurs peut entendre la retransmission de deux festivals de Versailles, organisés par Roger Désormière et Félix Raugel, cependant que Georges Hirsch, qui vient d'annoncer la reprise des *Indes galantes* à l'Opéra dont il est alors directeur, fait représenter, à titre d'expérience « scénique », le Prologue des *Fêtes d'Hébé* sur le Petit théâtre de la Reine à Versailles. On ne peut déjà plus dénombrer toutes les initiatives en faveur de cette musique, lorsque *les Indes galantes* sont montées à l'Opéra dans la mise en scène du nouveau directeur, Maurice Lehmann, et véritablement plébiscitées par les musiciens, par les jeunes, enfin par la foule des spectateurs, s'installent solidement au répertoire. Cette tentative, la première après deux siècles qui ait rencontré le succès, met un terme à une inexplicable disgrâce, alerte le grand public sur le nom de Rameau et, plus encore, consacre la réconciliation du Français avec la musique à la française.

MACHINE INVENTÉE PAR D'HERMAND



Scandale à l'Opéra

– Vous avez vu ce qu'on a fait de nos *Indes galantes* ? Ainsi maint spectateur indigné, va clamant pendant l'entracte que l'on a trahi son cher grand homme, hier encore un inconnu pour lui, à tout le moins une gloire purement nominale. Tels de ces fiers adversaires en appellent à l'esprit classique ; d'autres – et ce sont les plus redoutables ! – font état du « sens historique ». C'est donc au nom du classicisme et au nom de l'histoire, que nous essaierons ici de débrouiller ce problème.

Il n'est guère d'élément du spectacle ou de la musique proprement dite, qui ait échappé à la discussion : instrumentation, volume sonore, décor, mise en scène, machinerie, en un mot, c'est toute une conception du théâtre d'opéra qui a été mise en cause ; il ne fallait pas jouer Rameau de la sorte, voilà qui est clair. Ce qui l'est moins, c'est la règle au nom de quoi tombent de semblables condamnations ; car enfin, chacun reconnaît, avec Claude Debussy, qu'en ce

domaine « il n'y a plus de tradition » [1]. Le contact est rompu, et ces deux siècles de négligence devraient nous inciter à plus de réserve. Ne voit-on pas, en effet, le musicologue Eugène Borrel, au terme d'une étude sur « l'Interprétation de la musique française au XVIIIe siècle », conclure avec une modestie qui ne manque pas d'audace : « Il faut en prendre son parti ; dans toute restitution de notre ancienne musique, il y aura une part conjecturale [2]. »

Un sacrilège musical

Mais le texte lui-même, ont affirmé certains, la partition originale n'étaient pas suivis à la lettre ; l'auteur de la révision, Henri Busser, avait supprimé ici tel instrument et là, introduit ou redoublé tel autre.

Deux aspects, par conséquent, à ce problème : le volume sonore en général, et l'orchestration du récitatif. Seul, le dernier point entraînait une modification qualitative ; seul il pouvait donner lieu à un cas de conscience vraiment délicat. C'est aussi le seul qui n'ait pas été relevé par nos critiques en général [3].

Rares, au contraire, furent ceux qui consentirent à ne pas accabler l'Opéra pour l'inévitable renforcement de l'orchestre. Or, il sied de le souligner, c'est précisément auprès des musiciens et des historiens de la musique que cette initiative rencontra tout de suite approbation et compréhension [4] ; ceux-là savent, en effet, qu'au XVIIIe siècle Rameau ne disposait que d'un auditoire relativement maigre, d'une salle exiguë (l'Opéra du Palais Royal) et, par suite, d'un orchestre réduit. Situation qu'il n'avait en aucune façon choisie : « Pourquoi, écrit

1. Extrait de l'article fameux paru dans le « Gil Blas » du 17 mai 1908, après les représentations d'*Hippolyte et Aricie*.
2. Éditions de la Schola, 1916.
3. Mais il n'a pas échappé aux musicologues, dont Marc Pincherle dans « les Nouvelles Littéraires » au lendemain de la reprise, et Renée Viollier (citée plus loin).
4. « On a judicieusement développé l'emploi des cuivres et de la petite harmonie » écrivait Marc Pincherle *(loc. cit.)*.

en 1930 Georges Migot[1], s'en tenir au nombre d'instrumentistes utilisés du temps de Rameau, alors qu'il recherchait la puissance sonore jusqu'au point que certains contemporains l'accusaient de leur briser les tympans ? Le nombre d'instrumentistes dans l'orchestre ayant augmenté, et même la puissance sonore de certains instruments, il devrait être donné des auditions de Rameau avec les pupitres complets ». Et Georges Migot nous apporte à l'appui de sa proposition cette citation textuelle de Rameau (*Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750) qui nous confirme que celui-ci déplorait explicitement la composition des orchestres de son temps : *Il faudrait seulement quelques instruments de plus pour certaines parties.*

C'est en s'informant de telles nécessités historiques, c'est en se conformant à de telles indications de Rameau lui-même, que l'Opéra a fait preuve d'initiative. C'est par là que les représentations des *Indes* ont constitué sur le plan musical une expérience originale, puisque l'expérience de l'obéissance à la lettre avait été déjà tentée, avec le résultat que l'on sait. Henri Busser qui, dès 1913 avait contribué, aux côtés de d'Indy, Debussy et Dukas, à la résurrection de Rameau par sa transcription de plusieurs opéras dans l'édition des Œuvres complètes, disposait en outre d'un atout décisif : il avait pris part, à l'Opéra (au cours des reprises de 1908 et 1918) à deux expériences aussi généreuses qu'infructueuses. Il pouvait en tirer un enseignement ; il n'y a pas manqué. De son côté, lors de la reprise des *Indes*, la plus ardente propagandiste dont ait bénéficié Rameau de notre temps, Renée Viollier rappelait les décevantes représentations de *Castor*, auxquelles elle avait assisté au lendemain de la première guerre mondiale : « Le grand public, celui de l'Opéra, ne s'était pas intéressé longtemps à un spectacle auquel on reprochait certaines parties trouvées monotones, celles des récitatifs en particulier. » Phénomène dont on avait déjà au XVIIIe siècle mesuré l'effet regrettable, puisqu'on supprime le clavecin de l'orchestre en 1770.

1. Voir plus loin.

Le sacrilège – véritable cette fois – eût été d'altérer le texte, de surcharger une harmonie déjà très riche et très raffinée, ainsi que le révèle la lecture du manuscrit, ou la rigoureuse transcription de Paul Dukas. Le modernisme aigu de certains passages, tels que l'*Accalmie* du premier acte et, plus encore peut-être, la *Loure* de l'acte II, ou le bref postlude de l'air *Obéissons sans hésiter*, suscitent à tout coup les murmures du public : Hé, là ! ce n'est pas de Rameau ! Murmure flatteur puisque, texte en main, c'est bien de Rameau, qui nous montre seulement à cette occasion l'inépuisable variété des moyens techniques dont il dispose, et confirme que nous avons affaire ici à un « vigoureux musicien de théâtre » comme l'affirmait avec raison Norbert Dufourcq dans son « Histoire de la musique en Europe ».

Ne tiendrions-nous pas ici la clé du problème ? Si les musicologues, seuls, ne s'y sont pas trompés, c'est qu'ils avaient fait connaissance depuis longtemps avec Iphise et avec Télaïre, avec Phèdre et avec Hippolyte, avec la folle Platée et « le sublime Zoroastre » (selon la formule d'Henri Ghéon) ; chanté plus d'une fois dans leur cœur cet air de *Castor et Pollux* qui inspira naguère à Claude Debussy une tirade fervente et célèbre ; frémi à la lecture de cette musique « foudroyante » qui effarouchait les contemporains par ses « secousses violentes » et son « bruit surprenant ». Aussi surprenant – insistons sur ce point – dans la rudesse du rôle d'Huascar que dans la transparence, la délicatesse arachnéenne du premier air pour Zéphyre dans la *Fête des Fleurs* (p. 222 de la réduction) où Rameau réalise une expérience d'instrumentation sans exemple au XVIIIe siècle, et au delà, du moins jusqu'au « Scherzo de la reine Mab » de Berlioz.

Pour qui, au contraire, ne vit jamais en Rameau qu'un aimable sujet de Louis XV, qui s'attablant un jour à son clavecin, produisit un « Joyeux tambourin » à destination de nos chorales de boy-scouts, les représentations de l'Opéra, de toute évidence, apparaissent comme le « grossissement » artificiel d'un petit maître. C'est entre la réaction (décrite plus haut) des musicologues les plus respectés, et celle-ci, candide, simpliste (choisie du reste, à dessein, comme cas-limite in-

verse) que se situent à des distances variables tel chroniqueur mal informé, ou tel spectateur sincèrement surpris. Que n'ont-ils fait confiance, sinon aux musiciens, tout au moins à leurs oreilles ? Car pour qui écoute la pièce à l'Opéra sans idée préconçue, il apparaît que cet orchestre, loin de se complaire en quelque effet de puissance uniformément maintenue (en cela eût consisté la trahison !) s'effile parfois jusqu'à se réduire au jeu de quelques violons divisés dans l'aigu, suivant sans défaillances les variations d'humeur de ce Bourguignon au sang vif, maître de tous les registres de son art, du plus sombre au plus futile, du plus brutal au plus voluptueux. Cette infinie souplesse de la « simphonie » de Rameau n'eut jamais semblable occasion de se révéler si complètement au public français. D'où l'étonnement.

Et puisque aussi bien ce sont les profanes qui, en cette rencontre, se signalèrent par la vigueur de l'affirmation et le zèle dépensé pour protéger leur chef-d'œuvre, puisque ce sont les musiciens qui vinrent témoigner que cette pieuse alerte était sans objet, nous ne pouvons mieux faire que de citer à la barre Romain Rolland, la plus généreuse conscience dont puisse s'enorgueillir la musique en ce XXe siècle. Dès 1910 dans son étude sur « Haendel », cet esprit scrupuleux posa et résolut du même coup le fameux dilemme, qu'il définit en ces termes : « piété trop étroite qui risque de nuire aux grandes œuvres du passé » ou « adaptation sobre à la façon de sentir actuelle ». L'une ou l'autre, dit Romain Rolland, est également respectable. Aussi nous indique-t-il le moyen de satisfaire l'une et l'autre : « Pour moi, je crois que la première s'impose pour les publications de textes, la seconde pour les exécutions musicales. L'esprit doit chercher à connaître exactement quel a été le passé. Mais quand cela est fait, la vie peut et doit revendiquer ses droits. »

Tonnerre meslé d'une Mélodie agréable avec le ch.r

p.res Flutes 2 res vite

viol.

Parties uniss.

Bassons

uniss. avec viol.

Jupiter Sar — me de la fou dre. Son charbrulant s'élan — —

Jupiter s'arme de la foudre, Sar-me, Son charbrulant

Jupiter Sar — me de la foudre, Sar — me

Jupiter s'arme de la fou — dre,

uniss.

uniss. avec viol.

Un spectacle indigne

Semblables problèmes se posaient aux divers stades de cette remise à jour. Il est certain par exemple que le style adopté par Maurice Lehmann et réalisé par les cinq décorateurs, dont l'historien d'art Robert Rey assurait la coordination, se situe tout à l'opposé de celui d'un Jusseaume ou d'un Rochette, lors des représentations d'*Hippolyte et Aricie* en 1908, terne, neutre, académique, et qui en dit long sur « l'esprit de sérieux » un peu excessif qui présida, sur le plan du spectacle, à cette première reprise.

Sans doute la tentation est-elle forte de recourir d'autre part à la reconstitution littérale, solution qui élude d'un coup toutes les critiques et tous les cas de conscience. Au reste il n'est pas sûr qu'ici le chemin de la facilité soit également celui de la fidélité, dès lors que le public, lui, n'est plus le même. On voit mal un metteur en scène de la Comédie-Française jouant « Andromaque » telle que l'entendaient les sujets de Louis XIV. Cela donnerait à peu près, à l'oreille :

« Ouï, puis que jeu rrevoués un âmy si fidééle » (etc...).

Mis à part un quarteron d'érudits et de puristes hochant la tête, un effort aussi louable trouverait peu d'amateurs. Le ridicule et l'ennui, ce double écueil qui reste la providence de l'homme de théâtre, se charge d'établir la frontière entre l'exhumation et la résurrection. C'est ainsi que les décorateurs et costumiers des *Indes* – en vertu du célèbre paradoxe de Taine, qui souhaitait voir un Pyrrhus en perruque louis-quatorzienne et un Oreste en tonnelet galant – s'amuseront à prendre, ici ou là, sur les gravures du temps quelques indications pittoresques. Mais celles-ci se verront aussitôt transposées et insérées dans un contexte de pure création. L'acte des *Sauvages* se révèle, à cet égard, exemplaire : c'est ainsi que le nègre Adario préfère à la quasi-nudité, vraisemblable

Manuscrit autographe de « La naissance d'Osiris »

pourtant, la jupette et le casque à chenille, malicieuse copie des cartons de tapisserie de Coypel dans sa série des Scènes d'opéra ; à mi-chemin se situent les Indiens emplumés du chœur, interprétés dans un esprit de simple couleur locale, à l'usage du grand public pour qui « il n'y a pas de problème », tandis que la fantaisie la plus folle se donne carrière dans les costumes des danseurs ; et l'intervention inattendue des panthères, mêlant avec gentillesse leurs pas symétriques à ceux des bergers, des colons et des amazones prévus par le livret, donne la mesure – assez large on le voit – des libertés que les créateurs ont prises avec l'œuvre sur le plan du spectacle. Ajoutons, pour qu'on ne s'y méprenne pas, que si les responsables de l'actuelle représentation choisirent de « prendre des risques », c'est dans le style adopté – résolument moderne en effet – et non dans les moyens utilisés. Et c'est ici que la querelle monte d'un ton.

« L'Opéra nous a donné une revue à grand spectacle ! » Tel est le cri de guerre, et l'on sait la carrière qu'il a connue. L'ennuyeux, pour ces graves et vertueux censeurs, c'est que *les Indes galantes* ne furent jamais autre chose qu'une revue à grand spectacle, et, avec elles, tous les opéras de Rameau, et tout le théâtre lyrique français durant le règne de Versailles. Que l'on songe, par exemple, à un épisode aussi typique que la *Descente de l'amour*, porté des cintres dans une « gloire » de carton [1]. Manœuvre insolite au plus haut point pour le spectateur moyen de la IVe République, mais très goûtée des sujets de Louis XIV et de Louis XV. Au reste, on connaît l'opinion singulièrement indulgente de La Bruyère : « C'est prendre le change et cultiver un mauvais goût que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants... Il en faut aux opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement [2]. » *Les yeux !* Jamais la part des yeux n'a été aussi grande dans le spectacle d'opéra qu'en cette

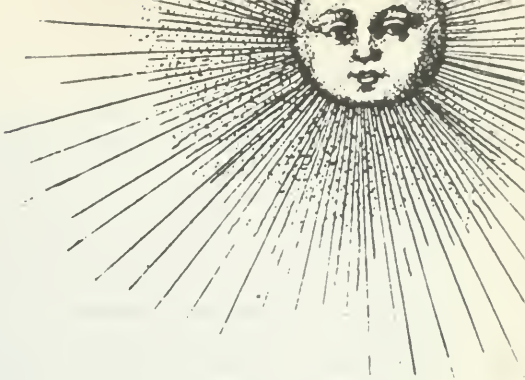
1. Jean Giraudoux, le premier, en 1937, a malicieusement repris cette tradition de la « gloire » dans son *Impromptu de Paris*.
2. *Les Caractères*, Chap. I. Des Ouvrages de l'Esprit.

période de notre histoire, et le plus étonnant est bien que le rythme d'intervention des danses, et aussi des cortèges, des apparitions de songes et des « désordres » météorologiques, ait été tout aussi précipité dans les *Tragédies lyriques* que dans les *Fêtes* et les *Ballets* proprement dits [1]. Cette curieuse architecture théâtrale que les responsables de l'actuelle reprise ont tenu à restituer de point en point – encore qu'avec l'indispensable marge d'adaptation – peut, en soi, être discutée. Elle le sera sans doute de plus en plus, et en particulier lorsqu'on passera des *Indes* (ou de *Platée*) à *Hippolyte* (ou mieux encore à *Zoroastre*). Mais dès maintenant, elle apparaît comme la plus particulière à l'art français dans le domaine du spectacle musical. C'est ce qu'un chorégraphe comme Serge Lifar, lors des répétitions des *Indes*, a pu accueillir comme la révélation, longtemps attendue, d'un spectacle complet. « Tout l'acte des *Incas*, par exemple, – écrit-il dans « l'Opéra de Paris » (v, 5) – est un modèle de ce spectacle complet vers quoi les divers arts de la scène ne cessent d'aspirer. Les voix, l'orchestre, le ballet, la mise en scène, tout cela se répond avec une prodigieuse cohésion. » C'est ce qu'un musicien comme André Jolivet, et un historien du théâtre lyrique comme René Dumesnil, ont pu appeler, chacun pour son compte – nous le verrons plus loin – « la leçon de Rameau ».

Ce n'est donc en aucune façon par quelque infidélité sur tel ou tel point, que la représentation de cet opéra de Rameau sur notre première scène lyrique a constitué un fait nouveau, – et suscité, après deux cents ans, une nouvelle querelle – mais par la surprise qu'elle apporte d'une formule dramatique entièrement neuve à nos yeux d'hommes du XXe siècle : l'opéra versaillais.

---

1. Ils sont aussi nombreux dans le ballet des *Fêtes d'Hébé*, par exemple, que dans la tragédie (composée la même année) de *Dardanus* : 25 ici, et là 27.



Une dramaturgie

Jardins à la française : Moins naturels que les jardins à l'anglaise.
FLAUBERT

Si l'esthétique a quelque titre à se réclamer de la rubrique scientifique, c'est sans doute dans la mesure où elle pose au départ que le goût n'existe pas, qu'il n'y a pas de bon goût, ou tout au moins qu'il se nie lui-même, se contredit d'un siècle et d'un pays à l'autre, tombe en disgrâce et renaît sans cesse.

On a du mal aujourd'hui, alors que le public musical français est devenu peu à peu majeur, à imaginer que le dogmatisme ait été, il y a un demi-siècle à peine, la méthode essentielle de l'histoire et de l'analyse musicales. Notre école classique tout entière, avec Rameau à sa tête, en fut alors la première victime. On sait que les courageuses tentatives de résurrection de ses deux plus célèbres tragédies lyriques échouèrent devant l'incompréhension du public musical français, entretenu par l'ensemble des augures dans la croyance en un « Beau » et un « Vrai » absolus : le *drame musical*. Les plus fervents zélateurs de Rameau eux-mêmes se crurent bien inspirés en faisant de lui un adepte – encore mal assuré, sans doute, et, hélas, intermittent – de cette

idéale dramaturgie. Un moment, pour dénoncer la méprise, quelques voix s'élevèrent, dont celle (tout à la fois rieuse et impérieuse) de Claude Debussy. Mais, en vain : on voulut bien sourire avec lui, et l'on tint pour de brillants paradoxes ces propos de « Monsieur Croche », qui avaient le tort de dire en 1908 ce que chacun dit aujourd'hui [1].

Il fut donc établi que Rameau était un *précurseur*. Précurseur de la réforme gluckiste et, bientôt, précurseur du drame wagnérien. Précurseur bien doué, d'ailleurs, chez qui on sentait « se constituer déjà la scène lyrique » et « l'air de forme lied » (!) ; qui offrait, dans ses meilleurs moments, « comme une esquisse de tel tableau que Gluck brossera par la suite », et dont certains développements symphoniques semblaient « une sorte d'ébauche d'un prélude wagnérien ». Toutes ces citations sont extraites du même livre (« l'Encyclopédie de la musique », publiée au lendemain de la première guerre mondiale). Elles sont, au demeurant, d'un admirateur sincère et bien informé s'il en fut, qui a consacré d'autre part un ouvrage entier à Rameau. Il est clair que l'opéra versaillais, considéré d'un tel point de vue, apparaît irrémédiablement décevant. Aussi, de guerre lasse, les esprits les mieux disposés renoncèrent-ils à renouveler l'épreuve et même à se reporter au texte. Ils n'en étaient que plus à l'aise, désormais, pour affirmer avec force qu'on se trouvait en présence d'une « expression d'art profondément humaine ».

Versailles

Mais voici que cette musique est replacée dans son cadre : le Français a redécouvert Versailles et c'est à partir de Versailles que Rameau prend son véritable sens. Que ces deux manifestations éclatantes de notre art ressortissent à une même conception esthétique nous semble aujourd'hui évident.

1. « Monsieur Croche, antidilettante », par Claude Debussy (Gallimard).

Aussi n'est-il pas inutile de rappeler qu'hier encore, lorsque retentit dans un bref et courageux pamphlet, la formule « Rameau, un Versailles sonore », elle ne rencontra qu'une indifférence aimable ainsi que son trop maladroit auteur. C'était Georges Migot ; c'était il y a quelque trente ans. Le titre du pamphlet : « Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française ».

Observons donc Rameau depuis Versailles. La vérité ne nous sera pas révélée pour autant, puisqu'il n'y a pas de Vérité en art. Et puis aussi, tout angle de prise de vues, et même le plus favorable, est, par construction, incomplet. Inexact, par conséquent, dès le départ. Du moins l'erreur possible risque-t-elle d'être moins lourde que lorsque nous considérions notre homme depuis Bayreuth. Et avant tout, reculons-nous un peu pour embrasser dans tout son développement cette curieuse, cette gracieuse et grandiose architecture. Car l'opéra à la française est d'abord une architecture.

Tout à cette époque en France est architecture : une oraison de Bossuet et un arbre dans un jardin de Le Nôtre. On peut aimer ou n'aimer pas cet étrange parti pris qui, à coup d'artifices, entend violenter la nature et rebâtir l'univers, ... *par la force de ce génie*, dit Rameau, *qui plie, maîtrise et modifie à son gré*. C'est là pourtant le goût d'une époque, d'un siècle presque ; de cet âge d'or qui se développe de 1650 à 1750 environ, et qu'il faut en tout état de cause juger sur les témoignages éclatants qu'il nous laisse.

La confrontation d'une tragédie lyrique française et d'un opéra italien de la même période révèle aussitôt ce parti pris architectonique : alors que l'opera seria se présente pour ainsi dire de façon linéaire (simple enfilade, bien souvent, d'arias numérotés), l'opéra versaillais combine des éléments de volume et de niveau volontairement variés – le chœur, la danse, l'air, la symphonie descriptive, ménageant en quelque sorte des terrasses, des étagements, un jeu de proportions très complexe à quoi correspond un plan tonal – particulièrement visible et « travaillé », chez Rameau [1] – qui veille

1. On l'a vu plus haut, et par exemple, p. 78, ou encore p. 80.

D
E

à s'adapter étroitement à tous ces axes de symétrie, à tous ces paliers. Sans doute, une telle affinité n'est-elle pas due au hasard, de notre opéra versaillais et des jardins de Le Nôtre, où la nature même devient une construction. Un peu trop volontaire, trop présomptueuse, trop raffinée ; avec la surprise de ses couverts, de ses berceaux, de ses « ha-ha ! » comme on disait si joliment [1], de ses « grands degrés », de ses bosquets répartis selon une subtile asymétrie de part et d'autre d'un axe rigoureux ; avec la fraîcheur de ses rondeaux, de ses parterres de broderies, et la fierté de ses perspectives.

Une fête royale

Ce qui nous frappe en second lieu dans l'opéra versaillais, c'est le caractère triomphal de cette formule dramatique : l'opéra est en France une commande royale. Il commémore une victoire, un traité avantageux. Il ne passe « à la ville » devant le public, qu'après avoir été inauguré par le roi, à Versailles [2].

Par suite, un tel art va tourner résolument le dos au réalisme. Le tragique, la souffrance des héros, leurs cris même, apparaîtront d'abord comme une « belle souffrance », un cri stylisé. Ainsi la douleur du géant Encélade, que fait chanter Lalande (dans le spectacle, célèbre à l'époque, des « Fontaines de Versailles ») et qui se lamente, englouti dans l'eau à mi-corps, le thorax fracassé, la bouche affreusement tordue, « pour divertir le plus grand roi du monde ».

Si les peines y succèdent aux plaisirs, c'est pour la plus grande variété des *Entrées*, également « plaisantes », prévues dans le cadre d'un programme somptueux qui, de l'arc de triomphe de l'*Ouverture* mènera notre public aristocratique jusqu'à l'arc de triomphe de la *Grande chaconne finale*.

1. Il y a encore une allée des « ha-ha ! » au Grand Trianon.
2. Et, notons-le au passage le plus souvent en plein air, ce qui explique telle caractéristique, insolite à nos yeux, des tragédies musicales de Lully à Rameau.

De cette succession de « fêtes », le Prologue est la première, et aussi la plus surprenante à nos yeux, la plus révélatrice, par conséquent, de l'esprit véritable de ce spectacle : éloge indirect ou à peine déguisé du roi (assimilé à quelque dieu, Apollon le plus souvent) et dont la magnificence chevaleresque sera donnée en exemple sous ses deux aspects, la grandeur et la grâce. C'est-à-dire dans ses deux manifestations : la gloire militaire et l'amour courtois. Un hommage aussi continu devait fatalement entraîner une réaction, peu après la mort du Roi Soleil, où le prologue fera preuve de quelque liberté, et même, à l'occasion, d'un certain esprit frondeur. Ainsi celui des *Indes galantes*, qui d'une part renonce à la commande royale, au profit de la publicité toute privée de la puissante « Compagnie des Indes » [1] ; et d'autre part se présente explicitement comme une protestation pacifiste contre le prolongement de la guerre de succession de Pologne, la « sotte guerre » menée contre le gré de la nation, dans le louable dessein de secourir le beau-père Stanislas. Une fois passée, toutefois, cette brève bouffée d'indépendance, la flatterie traditionnelle à l'adresse du roi reprendra de plus belle, à l'occasion des « fêtes » : la victoire de Fontenoy, le traité d'Aix-la-Chapelle, la naissance du dauphin ou ses noces, tout sera bon pour accrocher l'opéra à la chronique royale, et le transformer en une perpétuelle apothéose.

N'est-ce pas, aussi, à l'autre bout de l'œuvre, une apothéose qui clôt le dernier acte de tous les ouvrages lyriques français de cette époque ? Des *ballets* d'abord (ce qui est tout à fait normal), mais aussi des *tragédies* (ce qui est plus inattendu). Au même moment, la tragédie littéraire voit dans l'acte terminal le sommet dramatique de toute la pièce : c'est la « sanglante catastrophe » chère à Racine. Dès son premier opéra, Rameau, pour sa part, tient à attester son autonomie vis-à-vis de la tragédie classique [2]. On verra même ses

1. La même année, on commande au peintre Desportes sa célèbre « Suite » de tapisseries des *Nouvelles Indes*.

2. A ses débuts, l'opéra versaillais avait pris appui, dans une certaine mesure, sur la tragédie parlée, mais il fera bientôt confiance à ses propres possibilités scéniques, et Rameau contribuera puissamment dans ce domaine, comme dans le domaine musical, à l'affranchir.

deux protagonistes, Hippolyte et Aricie, s'éclipser à l'avant-dernière scène, pour laisser la place à un véritable feu d'artifice final. De la même façon, dans *Castor et Pollux*, l'action se terminera par la *Fête de l'univers*, et dans *Dardanus* par la *Fête de Vénus et des Plaisirs*.

Décisive, par conséquent, et surtout délibérée, telle nous apparaît, vue de Versailles, cette différenciation (toujours plus nette et plus savoureuse) de la tragédie-ballet par rapport à la tragédie ; cette glorieuse tragédie littéraire qui est accueillie dans toute l'Europe, en ces siècles éclatants de notre art, comme la manifestation la plus haute et la plus représentative du génie français.

Il est de fait que dans toute l'histoire du théâtre jamais on n'était parvenu à une telle épuration formelle, à une telle rigueur dramatique. On notera du reste, qu'à l'encontre des poèmes lyriques de l'époque versaillaise – ceux de Rameau en particulier, ceux qu'il doit à Gentil-Bernard ou mieux encore à Louis de Cahusac, théoricien du ballet dramatique – les livrets de tous les opéras italiens seront largement tributaires des prestigieux modèles cornéliens et raciniens. Mieux encore : si, dans la mesure où la formule scénique de leur opéra le permettait, un Métastase, et plus tard un Calzabigi, ont démarqué notre tragédie, les Allemands eux-mêmes et jusqu'à l'orée du XIXe siècle, la trouveront à leur tour exemplaire. Gœthe la jouera sur son théâtre, Schiller la traduira.

Que l'Allemand ou l'Italien reste, pour ainsi dire, fasciné par cette tragédie parlée dont il n'a pas d'équivalent chez lui, et cherche, alors, à satisfaire tant bien que mal dans le pathos sincère d'un livret d' « opera seria » sa propre soif de profondeur, d'intensité et de densité dramatiques, voilà qui n'a rien d'étonnant. Mais pour le spectateur français, lorsqu'il va à l'opéra, le problème est déjà résolu ; cette soif est déjà étanchée. La tragédie ? Il en sort ! Il a son content de vérité psychologique, de méditation. Il n'en est que plus libre pour demander à cette étrange forme d'art qu'est le théâtre musical, de tirer parti de ses possibilités spécifiques et de renoncer franchement, sans regret, au « resserrement de l'intrigue

◀ *Détail de la tapisserie des « Nouvelles Indes Quirinale*

sur les seuls conflits de l'âme », à la peinture des caractères, à l'intériorité. Joie et douleur seront projetées sur un plan qu'on peut dire décoratif [1].

Voilà qui sied à merveille au Français, « homme pour qui le monde extérieur existe », si l'on en croit le poète et qui perçoit d'un œil particulièrement sensible assisté d'une intelligence aiguë, le passage du registre expressif au registre sensoriel ; il est apte à la stylisation, à la transposition, et la danse sera pour lui – tout autant que le chœur, repris des Anciens, plus même que le chœur sans doute – la conscience vivante du drame.

L'affliction se dansera au même titre que la joie ; et la haine aussi, au IVe acte de *Zoroastre*, par exemple ; et aussi l'exaltation mystique, dans l'entrée des *Incas*. Les combats seront « figurés » dans *Castor et Pollux*, et les oracles « figurés » (en d'autres termes, mimés, et non pas déclamés) dans la Ire entrée des *Fêtes d'Hébé*. Le Genevois Rousseau ou l'Allemand Grimm s'en indigneront : hé quoi ? faire appel à cet art de baladins, l'élever à une telle dignité [2] !

Il est clair inversement qu'une telle glorification de la danse ne pouvait être le fait d'une autre nation que la France, sauvée alors, par une magnificence incontestée, de la hantise des genres respectables ; la France où le plus beau poète du Roi Soleil venait de chanter sans honte aucune « les plaisirs des sens », et « la grâce plus belle encor que la beauté ».

1. On a prononcé et même écrit, dans un louable mais bien inutile besoin de grandeur, le nom de Rembrandt à propos de Rameau. Si l'opéra de Rameau peut évoquer un type de peinture *par le but qu'il se propose* (et par là seulement, toute comparaison sur le terrain artistique étant inopportune) ce serait celle d'un décorateur : les « Pèlerins d'Emmaüs » (ceux de Véronèse et non ceux de Rembrandt) ou le « Festin chez Simon le Pharisien », ou encore les « Noces de Cana »... Peut-être aussi — si l'on veut — Claude, dans ses grands « Débarquements » que Gœthe qualifiait de *feenhaft architektonisch ?*... Et puis non ! Rameau est Rameau. Et c'est bien mieux ainsi.

2. « Les Français sont supérieurs pour la danse et nous leur abandonnons bien volontiers un tel domaine ! » s'écrie l'Allemand Hiller.

Les vacances de la Raison

Ce « pays classique de l'intelligence », en ces siècles de raison, s'est reposé à l'Opéra d'être intelligent et raisonnable. Il s'est vautré avec délices dans l'infantilisme. Ces contes de fées que sont, au total, les tragédies lyriques avec leurs Logistilles, leurs Oriades et leurs Isménors ; leurs baguettes magiques, leurs talismans et leurs horribles dragons [1] ; les zéphyrs enchantés transportant des charrettes pleines de héros – ils y sont deux dans *Dardanus* ! – il faudrait être ingénu, ou connaître bien mal l'esprit du temps, pour penser qu'une société aussi malicieuse en ait été dupe et les ait confondus avec le pathétique intérieur, humain, de la tragédie. Mais il y avait alors *un temps pour tout* : un temps pour parler de Malebranche ou de Fontenelle, et un temps pour ces « sottises chargées de musique ». L'aurions-nous oublié ? c'étaient des adultes, qui assuraient aux « Fables » de La Fontaine, et, bientôt, dans les premières années du siècle nouveau, aux « Contes des Mille et une Nuits » récemment traduits par Galland, l'audience la plus large. Aux « terribles » dragons d'opéra, comme aux mauvais génies d' « Aladin », et comme à « Peau-d'Ane », ils prenaient un plaisir extrême.

C'était là raisonner sagement, car au moment où nos très cartésiens compatriotes s'abandonnaient à l'irrationnel, à la magie et à la féerie, ils ne faisaient que rester, en cela encore, de fidèles amoureux de la plus stricte raison. N'est-elle pas dans la logique même de ce spectacle entre tous conventionnel, cette curieuse idée d'en pousser la convention jusqu'à la limite ? N'est-ce pas au contraire en ne jouant pas le jeu à fond, en l'arrêtant à mi-chemin, en exigeant quelque impossible réalisme d'un drame chanté de bout en bout que cette convention se révèle passablement risible ?

1. « Dragon, gentil dragon à la gorge béante », chante calmement l'héroïne des *Amours de Psyché*. Au reste (ajoute l'auteur d'un ton grave) « elle était accoutumée à voir des dragons » !

Quand Grimm demande plus de « vraisemblance scénique » et proclame que pour chanter en chœur, il faut « supposer qu'ils (les personnages du drame) se soient concertés d'avance sur les paroles et le sujet », il nous fait sourire à ses dépens, et à cette occasion trahit le point faible de tous ces « censeurs » de l'opéra versaillais : ils se prennent au sérieux, et ils prennent au sérieux cette aimable servitude technique qu'est le livret. Genre ingrat et périlleux dont le mérite consiste à faire tenir debout une architecture, et non pas à faire tenir debout un récit logique. La beauté intrinsèque d'un texte poétique, c'est se montrer un peu vétilleux, et un peu niais aussi, que d'aller la chercher en pareil lieu. Qui ferait de la critique d'art sur le travail de charpentier (et sur les grosses ficelles, aussi apparentes que naïves) supportant les pièces d'artifices avant que n'éclate la fête ?

Les littérateurs engagés dans la Guerre des Bouffons, faisant écho avec un siècle de retard à Nicolas Boileau, l'assommant « Législateur du Parnasse », exigeaient du livret des vertus exemplaires et bien inutiles. Les spectateurs de l'Opéra ne lui en demandaient pas tant ! Il était de tradition de prendre son parti des « paroliers », ces nécessaires techniciens, comme des bruyants machinistes des coulisses et des cintres. Il était de tradition de prendre comme tête de Turc le « poème d'opéra », cet inévitable prince consort qui, dans un très efficace mariage de raison, savait tenir son rôle et ne se souciait que de mettre en valeur la majesté ou la beauté physique de sa royale conjointe. On lui était d'autant plus reconnaissant qu'il l'avait, d'astucieuse façon, poussée en avant, pour mieux la faire briller de tous ses feux. Et puis enfin, appelons ici La Rochefoucauld à l'aide : « Il est de bons mariages, il n'en est point de délicieux » ; ainsi des livrets d'opéra versaillais.

Au reste les traditionnelles règles françaises de la convenance dramatique, le dogme national de la vérité, et même son substitut, la vraisemblance, voilà bien la dernière préoccupation d'un spectacle qui fut alors une sorte de revanche contre le jansénisme intellectuel, et, plus encore, le seul refuge du baroque.

L'opéra et le baroque

L'opéra va jouer le même rôle de soupape d'aération vis-à-vis de la discipline classique que de la discipline monarchique : bacchanales et saturnales d'un régime spirituel bien rigoriste pour un peuple au sang vif. Il peut paraître imprudent à qui veut faire aimer l'opéra versaillais de le coiffer de ce nom – longtemps maudit – de baroque, notion encore si controversée et que le Français a longtemps entourée du même silencieux dédain que les siècles de Versailles avaient témoigné au mot gothique. Qu'est-ce d'abord que le baroque ? Sa définition sortirait trop manifestement du cadre de cette défense de l'opéra-ballet, et c'est en somme une heureuse fortune, car les esthéticiens en discutent encore après deux siècles [1].

Ce qui intéresse notre sujet, c'est de savoir ce qu'il représentait, vu depuis l'opéra : parti d'Italie, il vient de submerger l'Europe ; issu de l'Église, il envahit tous les domaines et jusqu'aux plus profanes. Seul l'art français – après une première vague assez difficilement endiguée et dont témoigne plus d'un monument parisien – va opposer avec la façade symbolique du Palais de Versailles, le barrage d'un style et d'un esprit autonomes, bientôt conscients et vigoureusement contre-offensifs, à quoi s'alliera, sur le plan matériel, un protectionnisme vigilant. Symbole tangible – et inverse – de cette invasion ratée, la statue de Louis XIV équestre, œuvre du cavalier Bernin et chef-d'œuvre du baroque italien en France, se dresse encore à l'extrémité d'une aile désaffectée du parc de Versailles, où le roi l'avait exilée, où les intempéries l'ont depuis lors achevée, tandis que nos ministres des Beaux-Arts lui accordaient en guise de distraction, la ligne de chemin de fer Petite-Ceinture. Et à sa façon, cette suie que crache chaque train de banlieue témoigne du mépris que le Français a conservé après trois siècles pour l'art baroque.

---

1. Laissons du moins la parole à son chantre le plus éloquent, Eugénio d'Ors, pour qui le baroquisme est le contraire d'un maniérisme, bien plutôt une attitude originale devant la vie, une constante de l'esprit humain (« Du Baroque », Paris, Gallimard)

L'opéra, par chance, jouera ici encore son rôle de mauvais élève : îlot de résistance, centre de diffusion du libertinage artistique dans une France assagie, il va faire des signes au baroquisme. Nos raisonnables ancêtres estimeront qu'il est, dans ce cas particulier, à sa place. Tout au moins pour ce qui concerne le cadre du spectacle. La Bruyère lui-même, adversaire par principe de cette forme d'art, prendra la défense de la magie sur le plan décoratif : « il en faut aux opéras » s'écrie-t-il dans « les Caractères » (Chapitre premier : « Des ouvrages de l'esprit »). Jusqu'à l'ennemi juré de l'Italie, le garde des sceaux Lecerf de la Viéville, qui dans sa « Comparaison de la musique italienne et de la musique française » vole au secours du scénographe Vigarani : « Un opéra sans machines, c'est une femme sans fontanges. » Ce sera la route ouverte à l'italianisme exubérant des décorateurs, à la verve emphatique du « grand sorcier » Torelli et plus tard au trop inventif Servandoni, ce prodigieux remueur d'idées que nous avons déjà vu, plus haut, affairé aux maquettes des *Indes galantes* ; sans oublier le plus fantasque, le plus savoureusement baroque de tous, Jean Bérain [1]. A la nudité ascétique du décor cornélien, « une pièce à quatre portes avec un fauteuil au milieu pour le roi », au palais à volonté de « Phèdre », « avec une chaise pour commencer », vont succéder cavernes de sorcières, portes infernales, palais enchantés, métamorphoses et apparitions. On trouve pourtant maint exemple de ce qu'on pourrait appeler ici un « seuil de saturation » du Français à l'égard du baroquisme ; ainsi cette curieuse notation de décor, portée sur la partition des *Fêtes de l'hymen*, opéra de Rameau, à l'acte d'*Osiris : Le théâtre représente d'un côté des rochers, de l'autre des arbres mal arrangés* (!).

Les limites d'absorption de cet art et de son « faux coup de vent » sont par conséquent assez vite atteintes pour l'art versaillais. Il en garde précieusement le miel, et d'abord

1. Voir le livre récent — et entièrement neuf sur le plan des documents graphiques — de Decugis-Reymond : *le décor de Théâtre en France*. Paris 1953.

cette fantaisie, nous allions écrire cet humour, d'un style qui sait ne pas prendre trop à la lettre ses propres exagérations. Il en retient volontiers l'ornementation, qui anime la ligne. Mais c'est celle-ci, en définitive, qui assure vigoureusement les dégagements, les perspectives, l'horizon des arrière-plans, et l'axe surtout, le grand axe, qui règne ici comme aux jardins de Versailles, comme dans le protocole de la cour, dont gémit Mme de Maintenon. A l'Opéra aussi, il fallait « mourir en symétrie ».

L'œil et l'oreille

Scénographie et machinerie, c'est à ces deux domaines que se limitera, par conséquent, la participation du baroque dans l'opéra français : la musique pour sa part – et plus encore au théâtre qu'à l'église et au concert – reste jalousement sur ses positions. L'introduction au XVIIIe siècle des premières pièces instrumentales et vocales ultramontaines n'aura pas d'effet néfaste, comparable à l'invasion que connut notre théâtre lyrique au début du XIXe siècle. Au contraire, elle provoque des débats, des résistances, et permet à un style déjà robuste de mieux dégager sa personnalité. Maint Italien, et maint Allemand, se piquera à l'occasion d'écrire « alla francese ».

Ainsi le bilan est positif de cette expérience baroque que l'art versaillais a risquée sur le terrain étroitement limité du théâtre d'opéra. L'italianisme a été digéré, inséré dans un ensemble plus magnifiquement français qu'il ne le fut jamais au cours de notre histoire. Il avait eu le temps de vivifier au passage l'esprit de Versailles par son souffle juvénile. Il avait même créé quelque remous dans cette économie trop solide et trop consciente. L'avantage sur le plan musical, de la contiguïté d'un spectacle aussi copieux, c'est que le compositeur – Lully, Destouches ou Rameau – va se trouver mis en demeure d'apporter sa contrepartie sonore à tous ces jeux spectaculaires, que le livret n'avait prévus que pour utiliser les ma-

L'homme deux pas du coté gauche
2

...un en arriere du coté droit
1

deux pas en montant en effacant l'epaule
3

Coté gauche deux en avant et en effacant la
2

epaule un en arriere du coté drou
1

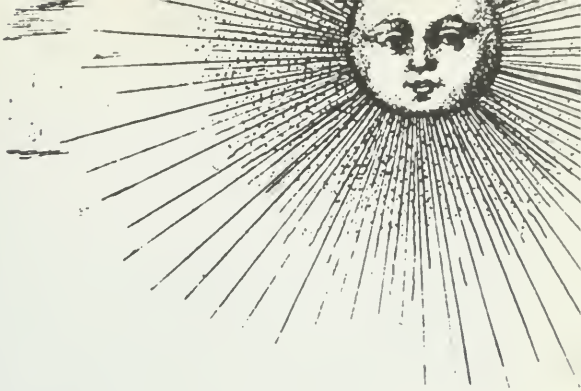
La demoiselle deux pas de marche du
2

chines. L'école française va tirer un parti très original de ces possibilités ; et sa dilection, de longue date célèbre, pour les bruits de guerre et les chants d'oiseaux, les frémissements de forêt – ô Destouches ! – et les frémissements des flots ; les vents courroucés et les zéphyrs ; les douces nuits et les levers d'aurore, va trouver ici matière à de larges développements orchestraux. Hugo Riemann a pu dire, à la gloire de Rameau et de quelques autres, que la langue musicale en soi s'est trouvée enrichie par de telles recherches harmoniques et instrumentales, dans le genre de la *symphonie de caractère.*

Une dramaturgie ?

En résumé, l'opéra *à la française* apparaît comme une conception en tous points défendable, bien que fort éloignée des canons esthétiques longtemps admis par le grand public, en matière de théâtre musical. Une dramaturgie ? Oui, et *consciente* (comme on pouvait s'y attendre en une telle période de notre histoire). Mais en outre, attachante. Dramaturgie qui s'est, de magnifique et souveraine façon, libérée de toute préoccupation de réalisme scénique et de tout souci de profondeur. Elle s'insère très naturellement dans l'ensemble triomphal de ces manifestations du génie français qui gravitent autour du nom de Versailles. Mieux encore, elle s'y voit confier un rôle à part ; non pas privilégié, mais autonome. Elle représente une formule assez rare dans l'art français et, peut-être, dans l'histoire du théâtre lyrique en Europe : par son ordonnance architecturale, d'abord, et par la modalité très particulière – très complexe et très raffinée – de l'émotion qu'elle se propose d'exprimer.

Pierre Rameau,
Figure principale du menuet.



Eros devant ses juges

L'opéra à la française serait resté trop uniquement extérieur, s'il n'avait été sauvé par le dieu Amour, providence de l'art français. De tous les sentiments humains, l'amour va être le plus assidûment prospecté. Il va suffire à la limite, à remplir le cadre de l'opéra versaillais. Un tel monopole n'est pas dû au hasard et l'on peut s'étonner tout d'abord qu'il soit le fait du superbe Roi Soleil, soucieux d'encourager en toutes choses la grandeur et la majesté, au point de négliger injustement dans ses faveurs les poètes dits galants [1].

D'où vient qu'il ait sur ce point démenti sa propre doctrine ? D'où vient qu'il ait fait cette fois la sourde oreille à ses habituels directeurs de conscience sur le plan intellectuel, aux deux champions de l'ordre ; car l'opposition à l'opéra est immédiate, violente. Au nom de la République des Lettres, Boileau dans sa furieuse Satire sur les Femmes vomit ces

1. Les critiques contemporains ont d'ailleurs hautement affirmé que le « Grand Siècle » avait eu tort en ce qui concerne ses poètes prétendument mineurs, et que Tristan, Théophile, Saint-Amant sont peut-être, avec La Fontaine, les plus sensibles, les plus authentiques de nos poètes de l'ère versaillaise.

« lieux communs de morale lubrique » [1]. Au nom de l'Église, Bossuet lance son « Traité de la Concupiscence ». Il dénonce, en style d'un beau réalisme, « le hennissement des cœurs lascifs » et le détournement, au profit des « belles personnes », d'un encens dû au seul Dieu.

Peine perdue, et nos deux moralistes le savent de reste. Sur le plan pratique, en effet (ce que nous pourrions appeler le plan de la défense nationale), les choses sont beaucoup moins simples : si l'opéra est bien, en effet, « un stimulant pour la volupté », c'est avec l'appui d'un roi plein de sagesse, et dans l'intérêt des mœurs, dans l'intérêt de la société française. La formule de Boileau nous le laissait entrevoir (non sans malice peut-être) : l'opéra est lubrique mais tel est son but, sa morale. Il constitue alors – et pour longtemps – un instrument du régime, une de ses armes de diversion et, sans conteste, la plus efficace, puisque la plus raffinée, la plus séduisante.

Lorsqu'en prévision d'une nouvelle Fronde, le jeune roi décide de rassembler toute la noblesse française à portée de main, il doit se soucier, au plus vite, de nourrir son impatience naturelle, sa *furia* célèbre accrue par l'inaction forcée. La trouvaille fut précisément de lui accorder ces deux débouchés, adroitement adaptés à ses vertus ethniques (sans cesser d'être tout à fait inoffensifs) : la guerre et l'amour ; on disait alors, confondant en une seule notion cet idéal courtois et chevaleresque : la galanterie [2].

Dans le cadre de cette entreprise étrange, et qu'on pourrait appeler la galanterie stratégique, l'opéra eut son rôle à jouer. Le premier rôle sans doute.

1. Et en écho fulminera le Boileau allemand, Gottsched : « L'opéra n'est un stimulant que pour la volupté, donc un corrupteur de mœurs. »

2. *Galant* ou *gallant*, que certains spécialistes du vieux français font venir du mot latin *gallus*, c'est-à-dire à la fois, le gaulois et le coq, veut dire, au sens premier, fier, courageux, conquérant.

« *Un opéra de Rameau dans un parc* », *par Lancret.*

« Un roi sans divertissement », Pascal nous l'a appris, est un roi plein de misère. Mais ce n'est pas tant lui-même que le Roi Soleil a souhaité divertir. Versailles n'est qu'un immense décor de théâtre, ouvert à tous, et Louis XIV lorsqu'il s'y installe (1682) fait graver une médaille, avec cette devise qui en dit long : HILARITATI PUBLICÆ APERTA REGIA.

Molière, déjà, avait été invité à planter ses portants au milieu de l'Allée royale – l'actuel Tapis vert –; il y joua «les Amants magnifiques », prototype de l'opéra-ballet ; bientôt on y jouera la première tragédie lyrique « Cadmus et Hermione ».

A la ville, cependant, le Théâtre du Palais Royal diffuse le spectacle nouveau à destination de la bourgeoisie. L'opéra est véritablement le lieu privilégié — le « palais magique » dira Voltaire – et, plus encore, le temple, où les vertus du parfait chevalier se célèbrent dans la pompe la plus solennelle : Roland, ou Amadis ; Renaud prisonnier de la douce Armide ; ou Jason aimé de la magicienne Médée ; Dardanus, amoureux d'Iphise, la fille du guerrier ennemi. Pendant un siècle et sans repos on y chantera « le Triomphe de l'Amour » (1681) et « le Triomphe de Vénus » (1703), « l'Empire de l'Amour » (1733) et « le Pouvoir de l'Amour » (1743).

Notons qu'un des traits les plus originaux du héros d'opéra réside dans son imperfection même. Sans défaillance sur tous les autres points – abnégation, magnanimité, intrépidité – il a comme Achille un point faible et un seul. Mais ce point faible est si bien situé que nul n'ose lui en faire grief : il ne sait pas résister à la tentation amoureuse [1]. Le chœur d'opéra, vaillante cohorte habituellement spécialisée dans les remarques moralisatrices, a du reste la même faiblesse que notre héros sur ce chapitre amoureux ; si bien qu'en définitive chacun autour de lui, sans relâche, le pousse au pire défaitisme :

« Cédons, cédons à l'Amour qui nous presse
Que n'aimez-vous, cœurs insensibles !

1. C'est le contraire, on le sait, dans la tragédie racinienne : « Les moindres fautes y sont sévèrement punies. » (Préface de « Phèdre ».)

L'Amour veut qu'on jouisse
L'Amour veut qu'on s'engage
La tranquille indifférence n'a que d'ennuyeux plaisirs [1]. »

Non pas que le public aristocratique soit en permanence soumis à pareille incitation [2]. Disons plutôt qu'une sage division du travail, ici encore, permet au Français, l'après-midi, « d'aller en Bourdaloue » comme dit Madame de Sévigné, et le soir même de se débaucher en écoutant « Cadmus et Hermione ». Le roi aime voir chaque chose à sa place et répugne aux mélanges. Que le prédicateur tonne, que Boileau bougonne et que Lully roucoule, car lui aussi sert bien l'État.

Pascal n'avait-il pas donné la recette de la diversion ? « Fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait pas de vide. » Si le pouvoir monarchique a voulu, par l'opéra-ballet, divertir la cour, et, avec elle, toute la société aristocratique de son temps, il n'était pas besoin de la pousser beaucoup. Bientôt elle prendra goût aux « divertissements ». Le Roi Soleil aura du reste, pour donner une forme concrète à ses plus lointaines intentions, un poète et un homme de théâtre, doublement illusionniste par conséquent, Molière [3].

Louis XIV disparu, les divertissements continueront. Avec plus de spontanéité et, sur le plan musical, plus de richesse et d'éclat. Ce sera André Campra ; ce sera André Destouches. Ce sera surtout – le plus magnifique de tous, – Jean-Philippe Rameau.

1. Ces citations sont extraites d'opéras de Lully, Destouches et Rameau, à savoir et, respectivement d'*Isis*, *Persée*, *Acis et Galatée*, *Issé*, *Hippolyte et Aricie*.

2. L'origine doit en être cherchée non pas chez Quinault, mais chez Molière, et en particulier dans la tragédie-ballet « Psyché » (5e intermède, 2e air d'Apollon). Sur le rôle de Molière, d'une façon plus générale, dans la création de l'opéra-ballet, voir ci-dessous.

3. Des « Fâcheux » (1661), première comédie-ballet, à « Psyché » (1671) première tragédie-ballet en passant par « la Princesse d'Elide » et les « Amants magnifiques, divertissement royal », la conception du divertissement prend une ampleur et une complexité toujours plus grandes dans l'esprit de son inventeur. « J'en ai dressé le plan et réglé la disposition », dira-t-il dans l'Avertissement de « Psyché ». Orgueil légitime. Cette formule sera imitée pendant un siècle, de Lully à Rameau.

Survient Jean-Jacques et la confusion avec lui. Ou s'il faut écrire : le confusionnisme, car il met quelque bonne volonté à brouiller les notions les plus claires. Laissons là pour une fois sa « Lettre sur la musique française », citée abondamment – et, hélas, exclusivement – par les historiens de Rameau, pour ouvrir plutôt sa « Lettre à d'Alembert sur les spectacles ». Quel mordant ! Un chef-d'œuvre ! D'un seul revers de sa plume d'oie, il balaie toutes « ces pleureuses de loge, si fières de leurs larmes ». Jolie trouvaille, au demeurant ! Par malchance, il s'agit au total d'un ouvrage de méchante humeur. S'il reste de quelque intérêt, en dehors de son indéniable valeur littéraire, c'est surtout parce qu'il peut apporter la clé d'un malentendu pénible, inexplicable, qui pendant tout le XIXe siècle a séparé Rameau du public français. Malentendu qui ne relève pas tant de l'esthétique musicale, que de l'esthétique théâtrale. Le théâtre, dit Rousseau, est chose grave. Une fête ? Soit, mais pas une fête pour s'amuser, une fête pour s'instruire, pour élever les âmes, pour les fortifier en commun. Spectacle civique qui, d'une part, musclera la vertu des bourgeois du tiers état et de l'autre, les rendra « plus purs ». La morale laïque de Boileau et la morale religieuse de Bossuet, sagement dissociées par le Roi Soleil de la notion de « fête » dont il est, avec Molière, le créateur, se voient désormais, et pour deux siècles, incorporées au jeu dramatique.

La musique de l'amour

L'âme dont parle ici le Genevois Rousseau représente quelque chose d'assez rare encore à l'époque. Il n'est pas jusqu'à la façon de prononcer le mot qui ne rende un son neuf. Pour un spectateur de l'époque versaillaise, l'âme se situe sensiblement plus bas. C'est le siège des émotions, et singulièrement des émotions de l'amour. C'est de cette âme-là qu'il est question quand Racine parle, dans « Andromaque », de « son âme ailleurs éprise », et même quand Rameau, dans

la Génération harmonique, étudie *les rapports entre les sentiments que font éprouver les sons à notre âme* ; et encore lorsqu'une fidèle et célèbre spectatrice de l'opéra nous rapporte que « l'âme de Madame de Lafayette en est tout alarmée ».

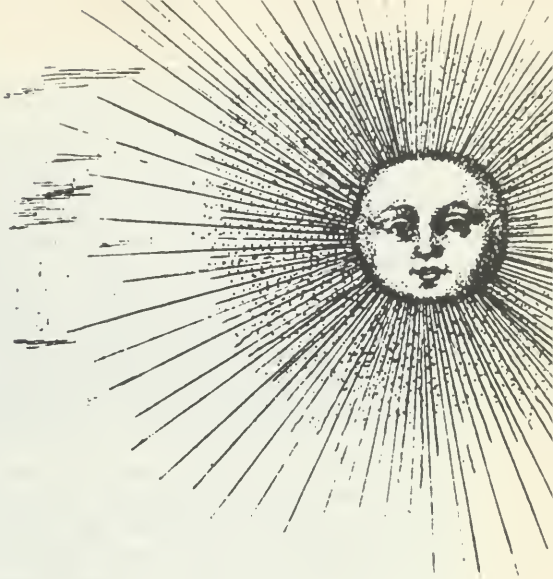
Sur le plan musical, qui pour Rameau passe avant les autres, cette invasion massive du monde des sons par le monde des sens apparaît comme un facteur de fécondité, une source de jouvence ; aussi ne se soucie-t-il guère de la condamner sur le plan moral. Au surplus, l'époque est encore loin où, selon l'expression pittoresque d'Edward J. Dent, « la musique est considérée de plus en plus comme un succédané de la religion [1] ».

Jamais ce domaine de l'expression qu'est la sensualité – domaine nullement négligeable – n'a été porté à un tel niveau de style, scruté avec autant de finesse et de subtilité formelles, tant du point de vue du développement dramatique que du point de vue des recherches de sonorités, des mélanges de timbres instrumentaux, des jeux de l'harmonie avec la mélodie.

La peinture de l'amour a véritablement réchauffé la musique française, attendri cette vigoureuse et stricte raison, cette *triste raison* dont parle non sans humour un des personnages de Rameau : les rythmes alanguis et souples, les nerveux déplacements d'accents, les déhanchements des airs de danse, les retards et les syncopes de l'écriture luthée, le chromatisme lascif des « airs tendres », ou les « tendres musettes » avec leurs bourdons assoupis et naïvement polytonaux, les symphonies d'*états d'âme*, enfin, (le *Calme des sens*, dans *Dardanus*, ou le *Sommeil agréable* du même opéra), tout cela était à cette époque très nouveau dans la musique européenne, et l'est encore pour nous, hommes du XXe siècle, qui réveillons la Belle endormie.

Mais écoutons Charles Kœchlin qui, dans « l'Encyclopédie de la musique », nous apporte la morale que nous n'osions tirer : « Ce charme païen, ce respect de la sensualité musicale, cette certitude qu'elle n'est pas ennemie de l'expression même profonde, voilà peut-être la plus belle conquête de notre musique française. »

1. Edward J. Dent. « Opera » I. « The Approach to Opera. Social conditions. »



Perspective

J'y fraye en un mot bien des routes qui pourront mener loin ceux qui voudront les suivre. Cette orgueilleuse prophétie de Rameau, réformateur du langage musical, ne semble-t-il pas que Gœthe en confirme la vérité (sur le plan de l'histoire du théâtre, cette fois) lorsqu'il parle des « nouvelles voies » ouvertes par l'esthétique de Rameau ? Fasciné par l'esprit de Versailles, Gœthe devait faire plus encore que de signaler cette perspective : il s'y engagera.

Il s'y engagera le premier et, précisons-le, le seul en son siècle, c'est-à-dire au plus fort de la disgrâce qui frappe alors toutes les manifestations de l'art classique, et il refera un nouveau « Faust », où il s'efforcera d'infuser un sang « méridional » à ce thème de sa romantique jeunesse.

« Joueuse de luth », par Watteau, Musée Condé.

Testament artistique d'un homme de théâtre qui est aussi un poète, œuvre de toute la seconde partie de sa vie – de 48 à 82 ans – le « Second Faust » cherche comme l'opéra versaillais à unir les domaines réputés incompatibles du divertissement spectaculaire et de l'action dramatique. Qu'on ne pense pas que nous tirons de force le chef-d'œuvre de Gœthe vers l'opéra-fête du type « Psyché », ravalant le poète au rang de librettiste. Écoutons Henri Lichtenberger, professeur à la Sorbonne, célèbre biographe et traducteur de Gœthe : « Dans le Second Faust, Gœthe est plus que jamais le visuel qu'il a toujours été. Il a voulu créer une *fête* (c'est Lichtenberger qui souligne), une fête synthétique ... combiner des fêtes. »

Et en effet, on y trouve, alternant avec des passages dramatiques, des entrées de sirènes, de néréides, de tritons ; et même une scène de Descente aux enfers, et une Fête de la mer (à la fin de l'acte II). On y voit le héros transporté dans les airs et déposé par un nuage. L'œuvre s'ouvre du reste par un tableau renouvelé de *Dardanus* : couché sur un gazon fleuri, le jeune Faust est entouré d'un chœur de génies aériens qui bercent son âme alarmée par des « songes ».

Que cette œuvre étonnante révèle l'influence profonde de l'opéra à la française, voilà le plus bel hommage que Gœthe nous ait rendu, mais voilà du même coup la raison de l'incompréhension que le Second Faust a toujours rencontrée dans le public germanique. Le poète le savait de reste et c'est en songeant à cet échec, aisément prévisible, qu'il lança un jour à ses compatriotes cette superbe apostrophe que nous pourrions bien souvent prendre à notre compte : « Les Allemands sont des gens bizarres ! Avec leurs pensées profondes, avec ces idées qu'ils cherchent et qu'ils introduisent partout, ils se rendent vraiment la vie trop dure. Hé, ayez donc enfin une fois le courage de vous laisser aller à vos impressions. » (Conversations avec Eckermann, 6 mai 1827.)

Il semble qu'une telle phrase date d'hier. Il faudra attendre un siècle entier cependant pour que cette dramaturgie, magnifiquement accueillante à l'œil – car l'oreille fut longtemps

tenue pour le seul hublot donnant sur l'âme – ait droit de cité aux côtés de la dramaturgie expressionniste : ce sera l'esthétique du « Théâtre d'art » face au théâtre naturaliste. Ce sera l'esthétique de Jacques Copeau (qui, dans « Rosalinde », interrompait l'action pour une poétique entrée de danseurs à tête de cerf). Alors cette conception issue du théâtre musical y pourra retourner enfin : peu après la première guerre mondiale, Albert Roussel réussira à faire jouer une œuvre lyrique d'un type tout à fait nouveau, « Padmavati ». En réalité, cette partition renouait après deux siècles avec l'esprit de l'opéra-ballet. « Opéra-ballet », tel est le nom que Roussel donne explicitement à son œuvre, où Charles Kœchlin voit la mort possible de « cet insupportable *théâtral* de tradition ».

A qui demander son chemin ?

Après tout, la voie était déjà bel et bien tracée par Debussy, qui, parti de « Pelléas », révolution *musicale*, aboutit au « Martyre de Saint-Sébastien », révolution sur le plan de *l'architecture dramatique*. Mais cette tentative de retrouver l'esprit de la tragédie-ballet ne représentait à son gré qu'un début : jusqu'à sa mort il ne cessera de penser aux prolongements possibles de sa découverte et ses dernières paroles seront encore une invocation à « Monsieur Castor ».

Si Debussy n'a pas eu le temps de tirer tout le parti qu'il souhaitait de sa trouvaille, du moins ne s'est-il pas fait faute d'assener à plusieurs reprises la vérité qu'il venait d'entrevoir (en particulier dans ses lettres à André Caplet, récemment publiées, mais surtout dans l'article « Jean-Philippe Rameau » et dans la « Lettre ouverte », l'un et l'autre incorporés à son célèbre recueil « Monsieur Croche, antidilettante ») : Rameau, déclare-t-il, c'est « l'esprit du sol », et si nous ne l'avions pas « oublié à ce point... l'art musical français n'aurait pas demandé aussi souvent son chemin à des gens trop intéressés à le lui faire perdre ».

Vive Rameau ! A bas X !

Le chemin est retrouvé, la perspective ouverte de nouveau. Rameau est joué à Versailles, devant une reine en voyage. Rameau voyage à l'étranger. A Londres, et en Allemagne. Au festival de Mai, à Florence : Rameau devient un article d'exportation. On joue *Platée* au festival d'Aix, le *Temple de la Gloire* au festival de Sceaux, *Castor et Pollux* au festival d'Épinal, *Pygmalion* au château de Grammont ; et surtout, on joue *les Indes Galantes*, qui n'ont pas fini de faire les beaux soirs de l'Opéra : est-il spectacle plus réjouissant que celui de toute une nouvelle génération de musiciens, qui depuis la deuxième soirée des *Indes* s'entassent aux galeries les plus élevées et jusqu'aux places latérales, celles d'où la scène est invisible : « Il faut voir (s'exclamait René Dumesnil dans un article intitulé « La Leçon de Rameau ») l'ardeur des jeunes devant la révélation d'une forme d'art insoupçonnée. » D'autant que leur surprise joyeuse s'accroît encore à constater que ce domaine nouvellement découvert est un « domaine français ». Mais est-il bien utile – renouvelant avec plus de juvénile insolence encore, le fameux cri : « Vive Rameau, à bas Gluck ! » – de s'en prendre cette fois au plus grand classique dont s'enorgueillissent aujourd'hui les Allemands ? Et surtout est-il équitable d'en vouloir à ceux-ci, qui n'ont fait que leur métier en divulguant leur art national largement hors de chez eux, et qui même, à l'occasion, ont su nous rappeler que Bach « fut l'élève des Français » ? On n'empêchera pas, d'autre part, tant la subtilité garde chez nous de séduction, que le petit jeu du parallèle Bach-Rameau (Allemand type contre Français type) ne tente déjà les meilleurs esprits ; peut-être cependant parviendrait-on à l'éluder à la normande, sur le mode interrogatif :

en Allemagne, l'amateur-de-musique moyen, connaît-il, pour les avoir joués ou entendu jouer, les ouvrages les plus importants de Bach ?

en France, l'amateur-de-musique moyen connaît-il, pour

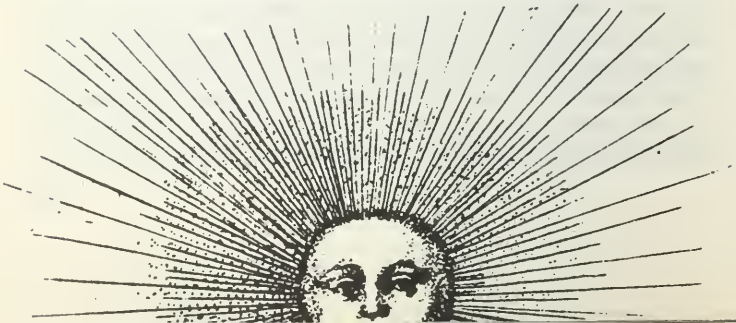
les avoir joués ou entendu jouer, les ouvrages les plus importants de Rameau ?

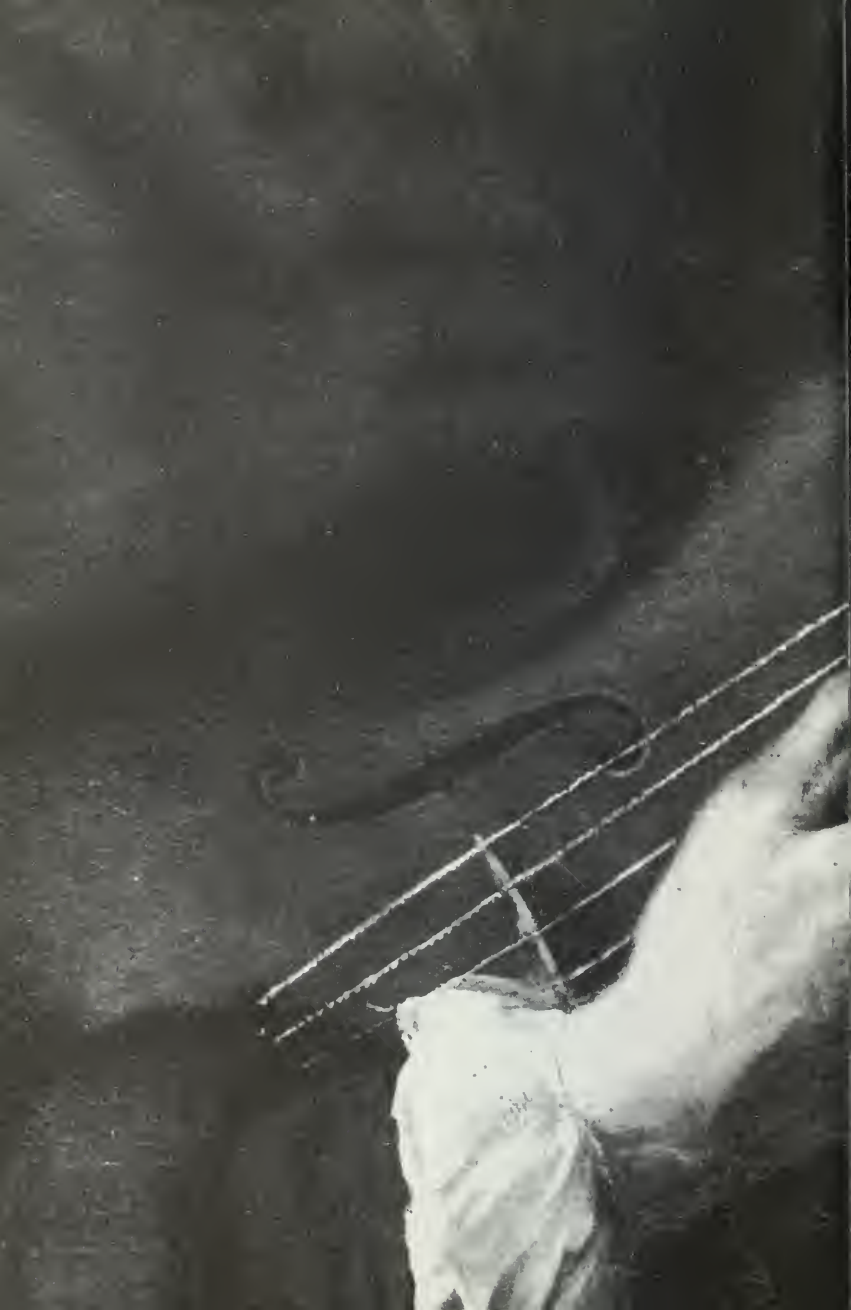
Il est donc trop tôt encore pour que, dès ces premiers exemples vivants des *Indes* et de *Platée*, et poussé par une louable bonne volonté, le néophyte porte un jugement d'ensemble, et confronte victorieusement Rameau à ses rivaux étrangers. « Un Versailles sonore ! » s'écriait Georges Migot ; or voici que les grilles s'entrouvrent de ce domaine inexplicablement préservé des regards. C'est fort bien, mais il reste beaucoup à explorer.

Rameau, auteur d'avenir

Une autre attitude, une autre tentation – surprenantes consequences d'un trop grand enthousiasme pour la beauté de ce passé réentrevu – entraînent tel récent converti à se détourner avec méfiance des musiciens actuels, si ce n'est (sous l'appellation de musique *moderne*, et l'on sait comme ce mot est infamant) de tout ce qui a vu le jour après Fauré ou même Camille Saint-Saëns. Le magnanime Rameau qui reconnaissait en public la supériorité, sur plus d'un point, de ses propres rivaux, et qui lança véritablement plus d'un de ses successeurs, le fier et ombrageux Rameau demande seulement à ceux qui aiment sa musique de l'aimer pour elle-même et non contre une autre. N'a-t-il pas déjà expié, par un silence qui vient seulement de prendre fin, l'honneur d'être brandi sans cesse face à l'étranger ou face à l'avenir ? Qu'un zèle excessif ne transforme pas, cette fois encore, le fruit à peine cueilli en projectile, pour bombarder de plus belle nos propres contemporains. Ainsi, au seuil d'un court ouvrage sur Rameau publié ces dernières années à Lyon, les tendances actuelles de l'art sont d'entrée de jeu prises à partie, au nom précisément du « beau » et du « vrai » selon Rameau ! Comme si cette veine française, cette source retrouvée ne devaient pas, bien au contraire, aider à la révélation de toute la musique

qui en découle jusqu'à Roussel et au-delà : c'est ainsi que, naguère, César Franck vieillissant mit à profit sa découverte des maîtres français du XVIIIe siècle (à l'occasion d'un travail de transcription chez l'éditeur Michaélis) pour acclamer, en leur nom, la première audition des « Dix pièces pittoresques pour piano » du jeune Turc Emmanuel Chabrier. C'est de la même façon qu'aujourd'hui Darius Milhaud s'autorise, pour prendre de nouveaux risques, de ce qu'il nomme « la tradition Rameau, Berlioz, Bizet, Chabrier, Debussy ». Tant il est vrai que, pour un musicien comme Milhaud, la fameuse tradition française si souvent invoquée, n'est pas quelque chose de statique – rempart ou borne – mais qu'elle vient jusque derrière nos talons. Elle pourrait bien cheminer déjà à nos côtés, et l'on voit qu'un André Jolivet, saluant au lendemain des *Indes Galantes* la remise au jour de l'opéra *alla francese*, a pu écrire : « Le renouveau de l'art lyrique français, ce sera probablement à la leçon de Rameau que nous le devrons. » C'est ainsi que, par un musicien contemporain, la place de cette œuvre est hardiment située dans le futur.





Chronologie

1660
1661

1671

1673

1677

1682

1683 25 sept. Naissance de Jean-Philippe Rameau, à Dijon, fils de Jean Rameau, organiste et de Claudine Demartinécourt.

1684

1685

1687
1694

1695

1697

1698

◀ *Rameau, attribué à Aved, Musée de Dijon (détail)*

Gouvernement personnel de Louis XIV. 1660
Le roi fonde l'Académie royale de danse (Beauchamps, direct.). 1661
Création par Molière et Beauchamps, de la comédie-ballet (avec *Les Fâcheux*, joués devant le roi à Vaux).

Création par Molière de la « tragédie-ballet » (avec *Psyché*, musique de Lully). Fondation de l'Académie royale de musique et de danse. 1671

Cadmus et Hermione, 1er opéra de Quinault et Lully joué à Versailles. 1673

Racine : *Phèdre*. 1677

Le roi s'installe définitivement à Versailles qui devient le siège du gouvernement. 1682

1683

Naissance de Watteau. 1684
Mariage secret de Louis XIV avec Madame de Maintenon « confidente, maîtresse, épouse et ministre », cependant que Mme de Montespan (Athénaïs) descend du 1er, étage noble, au rez-de-chaussée.

Naissance de Bach, Haendel et Domenico Scarlatti. 1685

Mort de Lully. 1687

La Fontaine : 3e recueil des *Fables* (Livre XII). 1694

Lully et Colasse : *Les Saisons*, ballet en 4 entrées. 1695
Campra : *L'Europe Galante*, opéra-ballet en 4 entrées. Perrault : *Contes de Ma Mère L'Oye*. 1697

Naissance de Jacques-Ange Gabriel. 1698

Mort de Le Nôtre. 1700

1701	Rameau amoureux d'une jeune veuve. Il a 18 ans. Son père l'envoie en Italie (Milan). Retour. Joue du violon dans l'orchestre d'une troupe nomade.	
1702	Rameau est à Avignon, organiste à la cathédrale. Puis à Clermont.	Cantates *Médée*, *L'Impatience*.
1706	Rameau vient à Paris.	Premier Livre de *Pièces de Clavecin*.
1709	Remplace son père à l'orgue de N.-D. de Dijon.	
1712		
1713	Rameau « maître organiste » à Lyon.	
1715	Rameau a 33 ans quand meurt Louis XIV. Rameau et son frère Claude aiment la demoiselle Marguerite Rondelet, qui épousera Claude.	
1716		
1718		Motet *In convertendo captivitatem*.
1720		
1721		
1722	Rameau quitte Clermont et « monte à Paris », où il restera jusqu'à sa mort.	*Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. ▲ Comédies pour la Foire (*L'Endriague*, etc:). *Pièces de clavecin* (2e recueil).
1726	Rameau épouse Marie-Louise Mangot, fille d'un musicien du roi et d'une danseuse de ballet. Elle a 19 ans. Musicienne elle-même, elle chantera à l'occasion dans les opéras de son mari joués devant le roi et lui donnera 4 enfants.	*Nouveau système de musique théorique*. ▶ *L'Enrêlement d'Arlequin* (pour la foire).
1727	Rameau essaie en vain d'obtenir un livret d'opéra du célèbre Houdar de La Motte.	

TRAITE
DE
L'HARMONIE
Reduite à ses Principes naturels,
AVEC DES REGLES
de Composition & d'Accompagnement,
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

LIVRE PREMIER.
Du rapport des Iraisons & Proportions Harmoniques.

CHAPITRE PREMIER.
De la Musique & du Son.

LA Musique est la Science des Sons; par consequent le Son est le principal objet de la Musique.
On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu'une partie de l'autre, & qu'il faille de connoître l'Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les proprietez de la Musique, comme il sera prouvé dans la suite.

NOUVEAU
SYSTÈME
DE MUSIQUE
THEORIQUE.
Où l'on demeure le Principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique.
Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie,
Par Monsieur RAMEAU, ci-devant Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne.

DE L'IMPRIMERIE
De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, Au Mont-Parnasse.

M. DCC. XXVI.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Galland, traduction des *Mille et une Nuits.*	1704
	1706
	1709
Naissance de Rousseau.	1712
Naissance de Diderot.	1713
Mort de Louis XIV.	1715
Début de l'Affaire Law.	1716
Marivaux : *Arlequin poli par l'amour.*	1720
Mort de Watteau.	1721
Louis XV retourne et s'installe définitivement à Versailles.	1722
Mort du régent et du cardinal Dubois. Reconstitution de la *Cie Française des Indes.*	1723
Mort d'Alessandro Scarlatti Destouches : *Les Eléments.*	1725
Mort de Lalande.	1726
	1727

1728		*Nouvelles suites de Pièces de clavecin* (3e recueil).
1730		
1731		Cantates *Aquilon et Orithie*, *Le Berger fidèle*.
1732	Chez le mécène La Pouplinière, Rameau entre en contact avec l'abbé Pellegrin, librettiste d'*Hippolyte et Aricie*, son 1er opéra représenté.	Rameau et Voltaire travaillent à l'opéra *Samson*.
1733	(Avril) *Hippolyte* joué en privé chez La Pouplinière.	(Oct.) *Hippolyte et Aricie* joué à l'Opéra.
1735		*Les Indes Galantes*, ballet héroïque. ▶
1736	La censure interdit la représentation de l'opéra *Samson*, en raison du sujet biblique.	
1737		*Castor et Pollux*, tragédie lyrique ▼
1739		*Les Fêtes d'Hébé*, ballet en 3 actes. *Dardanus*, tragédie lyrique.
		Pièces (de clavecin) en concert.
1745	Rameau est nommé Compositeur de la Chambre du roi.	*La Princesse de Navarre*, pièce de Voltaire, avec divertissements de Rameau, commandée par le roi et jouée à Versailles. *Platée*, comédie-ballet, jouée à Versailles. *Les Fêtes de Polymnie*, ballet en 3 entrées et un prologue (début de la collaboration avec Cahusac). *Le Temple de la Gloire*, « fête » en 3 entrées et un prologue.
1747		*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, ballet en 3 entrées et prologue.
1748		*Pygmalion*, acte de ballet. *Les Surprises de l'Amour*, ballet, donné à Versailles sur le théâtre des Petits Appartements de Mme de Pompadour.

1728

Peu après la mort de Pierre le Grand, admirateur du Roi Soleil l'impératrice de Russie, Anne, importe le ballet à la française et crée l'École de Danse Impériale. 1730

1731

1732

Mort de Couperin. Bach commence la *Messe en si mineur*. 1733

1735

1736

1737

Dupré « le Dieu de la Danse » est nommé maître de ballet, de l'Opéra. 1739

1741

Haendel : *Le Messie*. 1742

Mort du cardinal Fleury. 1743

Début de la faveur de Madame de Pompadour. La Mettrie : *Histoire naturelle de l'âme*. 1745

1747

Pigalle : *Vénus*. 1748

1749		*Zaïs*, pastorale héroïque en 4 actes et un prologue. *Zoroastre*, tragédie lyrique.
1750		
1751		*Acanthe et Céphise*, pastorale héroïque en 3 actes.
1752	Rameau engagé - malgré lui - dans la « Querelle des Bouffons ».	
1753	La *Lettre sur la Musique Française* de J.-J. Rousseau prend à partie Rameau et ses ouvrages.	*Daphnis et Eglé*, acte de ballet.
1754		
1755	Rameau publie *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*.	
1756		
1757		*Anacréon*, acte ajouté aux *Surprises de l'Amour*.
1758		
1760		*Les Paladins*, comédie-ballet. *Code de musique pratique*.
1762	Rameau publie dans le « Journal de Trévoux », la *Lettre aux Philosophes*.	
		Les Boréades, tragédie lyrique.
1764	12 sept. Mort de Rameau.	

Naissance de Gœthe. Bach : *L'Art de la Fugue.*	1749
Mort de Bach.	1750
L'Encyclopédie, 1er tome.	1751
	1753
Cahusac : *Traité historique de la danse.* Jacques-Ange Gabriel entreprend son chef-d'œuvre, l'Opéra Louis XV « le plus beau théâtre du monde ».	1754
Mort de Saint-Simon.	1755
Naissance de Mozart.	1756
	1757
Diderot : *Le Père de famille.*	1758
Noverre : *Lettre sur la danse et sur les ballets.*	1760
Gluck : *Orphée* (en italien).	1762
De Bernis : *Les Quatre Saisons* : poème contre les jardins à la française : « Pourquoi contraindre la nature ? »	1763
Mort de la marquise de Pompadour.	1764
Naissance de Chateaubriand.	1768
Naissance de Beethoven, de Hölderlin.	1770
Gœthe : *Werther.*	1774

Marie Sallé, interprète des opéras de Rameau ▲

Discographie

SEPT CHEFS-D'ŒUVRE

On pourrait, pour débuter, s'en tenir aux sept titres les plus connus, car le catalogue de Rameau (réduit avant la guerre à quelques minutes d'audition, au total !) connaît ces dernières années une véritable poussée de croissance et voilà déjà l'amateur de cette musique versaillaise placé devant une liste de quelque 100 microsillons. On ne trouvera pas ici de jugement sur le jeu des interprètes, mais l'indication des disques comportant tel « bon morceau » proposé à la délectation du mélomane.

Suites

Ces pièces de clavecin (ou « clavessin », comme l'écrit si joliment tel frontispice ornementé de l'époque) ont à juste titre séduit les éditeurs de disques microsillons, et nous pourrons donc choisir entre deux enregistrements récents, tous deux intégraux :

— *Robert Veyron-Lacroix, au clavecin* 2. (30) VEGA.
— *Marcelle Meyer, au piano* 2. (30) DIS.

Clavecin ou piano ? Choisira-t-on le premier, par une ardente fidélité à l'esprit de cette musique du temps passé ; ou l'autre, par un besoin bien compréhensible d'y voir une musique éternelle ? Ces deux attitudes (on le voit bien lorsqu'il s'agit des Suites, ou des Partitas pour clavier, de Bach) restent irréconciliables, et le plus curieux n'est-il pas qu'elles puissent cohabiter chez le même individu ? Donnons-le en exemple car il est exemplaire ; ce tourmenté est un homme heureux. Parions qu'il prendra les deux versions ! Ou bien, s'il veut nous en croire, il choisira l'une des deux intégrales, et, pour l'autre formule, s'en fera une idée suffisante par des extraits. Il aura du reste le choix entre douze microsillons, dont nous signalerons les deux suivants : le premier, au clavecin parce qu'il contient le beau *Prélude en la mineur*, le deuxième, au piano, parce qu'il contient ces deux « expériences » de sonorité : la *Triomphante* et l'*Enharmonique* :

— *Pauline Aubert, au clavecin* (avec Couperin, etc.) 1. (25). A.S.
— *Jean Casadesus, au piano* (avec Couperin, Poulenc, etc.) 1. (30) COL.

Concerts

Ces Concerts, dans une version « en Sextuor » - Rameau les avait prévus à l'origine selon la formule traditionnelle, en trio avec clavecin - ont eu l'honneur d'être la première œuvre de Rameau enregistrée en entier. C'était en 1942. On a, depuis, reporté ce disque sur microsillon :

— *Orchestre de Chambre Maurice Hewitt* 1. (30) DIS.

Parmi les disques d'extraits, signalons ces deux enregistrements en vente en France, mais dus à des musiciens étrangers :

— *Orch. dir. J. Bath (avec une Suite de Boyce)* 1. (25) ALG.
— *Trio de Trieste (avec une Sonate de Vivaldi)* 1. (25) DEC.

Hippolyte et Aricie

Cette tragédie-ballet (la plus intéressante du point de vue de l'architecture scénique, propre à l'opéra de Rameau) se trouve par bonheur très bien représentée au catalogue : 3 extraits suivis des 3 derniers actes, et en particulier l'acte IV intégral.
— *Distribution : Geneviève Moisan (Phèdre), Claudine Verneuil (Aricie) Flore Wend (Une Chasseresse), Raymond Amade (Hippolyte), Direction chœurs-orch. et réalisation Roger Désormière* 1. (30) OL.
Parmi les extraits, un disque assez inattendu, le *Petit Chœur des Prêtresses*, acte I, plus célèbre sous le nom d'*Hymne a la nuit*, chanté par les Bass'Harmonistes (voir à la fin de cette *Discographie)*.

Castor et Pollux

Voici la lacune, la seule lacune grave dans le catalogue de Rameau. Mais elle est de taille. Rien. Ni « intégrale », ni « extraits suivis ». Oubli, sans doute. Ce ne peut être volontairement, sciemment que l'œuvre la plus connue ait été à tout coup écartée par les éditeurs français. D'autant qu'ils nous offrent *n* fois le même opéra de Mascagni (8 versions intégrales de 2 disques chacune) ou, mieux encore, d'énormes partitions aussi désertiques que désertées : *les Huguenots* en 2 disques microsillons 30 cm ! Les exemples ici sont innombrables, et révèlent une méconnaissance (très peu commerciale) de l'évolution du public musical en France. Laissons donc la place en blanc, en faisant confiance au proche avenir :

— *Direction, réalisation artistique et solistes :*
En attendant, savourons ces deux airs particulièrement emouvants :
— *Nature, amour (Acte II) in « Récital Gérard Souzay »* 1. (25) DEC.
— *Séjour de l'éternelle paix (acte IV) in « Histoire de la mus. vocale »* 1. (30) ERA.

Dardanus

Cette troisième tragédie lyrique est mieux représentée. En particulier l'acte II (trois scènes d'un seul tenant, prélude, récits, airs, chœurs, pantomimes) et l'acte IV (prélude et air d'Iphise) constituent la section la plus riche, musicalement, de l'*Anthologie* consacrée à Rameau par une célèbre firme américaine et réalisée à New York :

— *Direction et réalisation artistique Nadia Boulanger. Solistes : Nadine Saatereau, Flore Wend, Irma Kolassi, Paal Derenne, Jean Maciet, Doda Conrad et Bernard Demigny* 1 (30) CID.
Cette Anthologie contient d'autre part des extraits d'*Hippolyte et Aricie* (dont l'ariette finale), de *Castor et Pollux* (dont le subtil menuet chanté du *Prologue)*.

Les Indes Galantes

De ce ballet héroïque en 4 entrées, le disque nous offre deux versions de concert également célèbres. L'une, historique (ce qui est un atout) et du même coup ancienne (ce qui est moins recommandable) ; en revanche, elle mêle le vocal à la symphonie, tandis que la seconde, par quoi Fernand Oubradous apporta naguère à Rameau son premier Grand Prix du Disque, se présente comme une Suite d'orchestre tirée du ballet. Ici encore, on pourra hésiter, mais vu le désordre bizarrement et inutilement apporté aux scènes retenues dans la 1re version (dans l'acte des *Incas* en particulier) la solution la plus juste serait d'aller écouter l'opéra au Palais Garnier et de faire tourner chez soi les extraits symphoniques de la 2e.

— *Dir. et Réalis. Hewitt, Chor. Gouverné. Solistes Irène Joachim, R. Malvasio, Camille Mauranne* 1. (30) DIS.
— *Dir. et réalis. Oubradous (avec le 8e Concert de Couperin.)* 1. (30) PAT.

Platée, ou Junon jalouse

L'Académie du Disque, présidée par Marc Pincherle, a de nouveau couronné Rameau tout dernièrement, et créé à cette occasion un *prix de l'opéra-ballet*, ce qui consacre la rentrée dans le langage courant de ce mot et de cette notion oubliés pendant deux siècles par les dictionnaires. Il est certain que le succès de *Platée* au festival d'Aix-en-Provence a décidé de son édition en version intégrale. Fort élégamment, on a fait appel aux créateurs eux-mêmes pour assurer l'enregistrement (sauf pour le rôle de Mercure, confié ici à Nicolaï Gedda) :

— *Direction Hans Rosbaud, réalisation musicale Renée Viollier. Solistes : Jeanine Micheau (La Folie) - Nadine Sautereau (Thalie et Clarine) - Christiane Castelli (Junon) - Michel Sénéchal (Platée) - Nicolaï Gedda (Thespis et Mercure) Jacques Jansen* (Cithéron) - Huc Santana (Jupiter). Chor. E. Brasseur. Enr. du festival d'Aix 2. (30) PAT.

POUR LES PASSIONNÉS

Cantates et Motets

Œuvres de jeunesse pas très caractéristiques encore de son style, mais nullement indignes des opéras et des ballets. Rameau saura d'ailleurs récupérer tel air de sa cantate du *Berger fidèle (L'amour qui règne dans mon âme)* dans la 3e Entrée des *Fêtes d'Hébé*, et n'hésitera en aucune façon, parvenu au sommet de sa carrière, à reprendre le motet *In convertendo* auquel il aura l'idée d'adjoindre alors, dans le duo qui suit la page initiale, deux curieuses parties de cor obligé. De ces cantates profanes et de ces psaumes, le catalogue nous offre peu de choses, mais du moins un bon exemple de l'un et de l'autre.

— L'Impatience, *cantate, soliste : Hugues Cuénod, haute-contre* 1. (30) CUM.
— In convertendo, *psaume pour soli, ch. et orch. sous la direction de Louis Frémaux* 1. (25) ERA.

Autres opéras-ballets

Trois œuvres importantes de Rameau figurent encore au catalogue des microsillons. De l'opéra en 3 actes *Zaïs* (pastorale héroïque), un orchestre étranger nous révèle l'ouverture, page bouleversante ; au contraire, *les Fêtes d'Hébé*, ballet en 3 entrées (moins marquant sans doute que le ballet des *Indes galantes* mais qui tout autant que ce dernier regorge de musique) est représenté ici par des « symphonies de danse », ainsi d'ailleurs que la comédie-ballet des *Paladins* (proche parente par le ton de *Platée*), où l'on reconnaîtra dans la 2e Suite les violents plongeons des cordes à l'unisson qui marquent l'entrée des soldats polonais dans *le Roi malgré lui* de Chabrier.

— *Ouverture de* Zaïs, *orchestre de Bologne, dir. Jenkins (avec un Concerto de Vivaldi et une Symphonie de J. Chrétien Bach)* 1. (30) COT.
— Les Fêtes d'Hébé *(12 airs de danses.) Orch. des Ch. Elysées, dir. Jean Allain* 2. (25) DUC.

— Les Paladins *suites 1 et 2 réalisation Désormière, orch. des Concerts Lamoureux, dir. Colombo* 2. (17) OIS.
S'il fallait cependant choisir entre ces trois œuvres enregistrées, je conseillerais sans hésitation *Les Fêtes d'Hébé*, parce que ce disque comporte la *Loure* en mi majeur. Morceau étonnant : onduleux, nerveux, et d'un charme ambigu très particulier à Rameau, charme qui réside dans les singularités pour ainsi dire linguistiques de cette musique : l'exploitation des registres les plus éloignés tout autant que le mélange raffiné des timbres, le libre caprice aussi des rythmes contradictoires, insoucieux de la barre de mesure, et si une telle pièce peut paraître triste aux oreilles françaises, c'est qu'elle sonne un peu comme un regret.

Variétés

En marge de l'œuvre, signalons deux disques assez spéciaux, d'abord parce qu'ils ne manquent pas de fantaisie et aussi parce qu'ils situent Rameau très heureusement à sa place dans une histoire familière de la chanson française sous ses deux aspects, lyrique et satirique.

— *Chœur dit de la Nuit, par l'ensemble vocal des Bass'Harmonistes (avec une anthologie historique de la Chanson grave* 1. (17) POL.
— *Air à boire en canon : Avec du vin par l'Ensemble vocal Jean-Paul Kreder (avec une Anthologie historique de la Chanson gaie - Gd Prix du Disque 1957)* 1. (25) ERA.

Bibliographie

ŒUVRES MUSICALES DE RAMEAU

(Pour l'étudiant) « Œuvres complètes » grand in-4°, éd. Durand :

— Œuvre extra-théâtrale, tomes I à V (Suites, Concerts, Cantates et Motets).
— Œuvre théâtrale, tomes VI à XVIII (toutes les grandes tragédies-lyriques et pastorales-héroïques, sauf *Zoroastre*, et tous les ballets et comédies-ballets, sauf *Les Paladins*. Ces deux œuvres importantes existent d'ailleurs, en manuscrit, à la Bibliothèque Nationale).

(Pour le musicien) Éditions courantes « dans le commerce » :

— *Pièces de clavecin* (les 5 Suites complètes), Durand et Bärenreiter.
— *Concerts* (les 5 Concerts complets), Durand et Sénart.
— *Cantates* (7 sont éditées par Durand).
— *Motets* (3 sont édités par Durand).

Réduction pour piano et chant des principaux opéras et ballets :

— *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique.
— *Castor et Pollux*, tragédie lyrique.
— *Dardanus*, tragédie lyrique.
— *Les Indes Galantes*, ballet héroïque en 3 entrées.
— *Les Fêtes d'Hébé*, ballet en 3 entrées.
— *Pygmalion*, acte de ballet.
— *Platée*, comédie-ballet.

ÉTUDES SUR RAMEAU

Pionniers et défricheurs :

CHARLES MALHERBE : *Commentaire à l'Édition des œuvres complètes*, Paris, Durand 1895-1913 (en tête de chacun des 18 tomes, ces singulières préfaces, dont certaines comptent plus de cent pages grand in-4°, constituent la plus abondante source de documentation et leur intérêt critique n'est pas moindre. Charles Malherbe peut être considéré comme le seul auteur véritable. Cependant l'apport de Maurice Emmanuel, pour les deux derniers tomes, est particulièrement original).

LIONEL DE LA LAURENCIE : *Rameau*, Paris, Laurens, 1908.

LOUIS LALOY : *Rameau*, Paris, Alcan, 1908 (très riche en idées, et en vues esthétiques.

GEORGES MIGOT : *J.-Ph. Rameau et le génie de la musique française*, Paris, Delagrave, 1930 (intéressant à plus d'un titre ; il s'agit non pas d'un travail d'érudit, mais plutôt du manifeste d'un créateur. Il est curieux que ce musicien ait été le seul à aborder l'aspect visuel de l'opéra versaillais et à proclamer que Rameau ne prendrait toute sa signification qu'une fois replacé dans son cadre à la française, si possible à Versailles même.
PAUL-MARIE MASSON : *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930, 596 pages (reste encore aujourd'hui après 30 ans, le plus utile des ouvrages de référence. Un index et une table des matières très détaillés en rendent le maniement aussi rapide que s'il s'agissait d'un dictionnaire. Masson lança dans l'indifférence générale un ouvrage qu'il savait « prématuré » - sa préface l'affirme non sans quelque tristesse. Il a eu du moins la récompense sur la scène de l'Opéra d'assister à la résurrection de Rameau et d'y contribuer à titre de conseiller tout au long des répétitions.

Ouvrages récents :

JACQUES GARDIEN : *Rameau*, Paris, La Colombe, 1949 (aide-mémoire).
YVONNE TIENOT : *Rameau*, Paris, Lemoine, 1954 (il ne s'agit que d'une biographie, mais c'est la plus complète).
HENRI CHARLIER : *Jean-Philippe Rameau*, Lyon, E. I. S. E. (Brève initiation, style savoureux. Parfois peu constructif ; il y avait mieux à dire pour exemple à la louange des hommes à qui l'on doit l'installation de Rameau au répertoire, - Lehmann, Fourestier, Lifar, Robert Rey - que cette unique et incompréhensible critique relative à la chaconne des *Indes Galantes* « massacrée aux récentes représentations par une dernière vengeance contre Rameau » !)
PAUL BERTHIER : *Jean-Philippe Rameau, réflexions sur sa vie et son œuvre*. Paris, Picard, 1957, in-4° (travail « en profondeur »).
CUTHBERT GIRDLESTONE : *Jean-Philippe Rameau, his life and work*, Londres, Cassel and C°, 1957, 628 pages, 320 ex. (Le dernier en date, et le seul qui donne des analyses à la fois musicales et dramatiques, parallèlement suivies : celle d'*Hippolyte*, par exemple, ne comporte pas moins de 66 pages. Comme l'ouvrage de Paul-Marie Masson, dont il est le complément rêvé, il inscrit joliment à son fronton un *Hommage à Rameau* : la citation musicale d'un morceau célèbre de Claude Debussy qui porte précisément ce titre. Quel hommage en effet qu'un tel livre ; magnifique, et aussi un peu troublant : hier encore, c'était le monumental travail de Wilfrid Mellers sur *Couperin*.)

ÉTUDES PARALLÈLES

MOLIÈRE, *Théâtre complet*, édition de la Pléiade (notices très documentées de Maurice Rat pour tout ce qui concerne les divertissements et leur rôle dans la dramaturgie des « fêtes royales », soit 12 œuvres au total).
NORBERT DUFOURCQ : *La musique française*, 1950 (fondamental).
ROUSSEAU : *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* 1758.
LOUIS DE CAHUSAC : *Traité historique de la danse*, 1754.
EUGENIO D'ORS : *Du baroque*, 1937.
RENÉE VIOLLIER : *J.-J. Mouret*, 1947 (première monographie sur un des maîtres de l'opéra-ballet, due à l'animatrice genevoise bien connue des auditeurs qui au poste de Sottens, aux festivals de Sceaux et d'Aix-en-Provence, n'a cessé de secouer la routine du public au profit de l'opéra de style versaillais).
NADIA BOULANGER : *L'œuvre théâtrale de Roussel*, in « Revue Musicale », avril 1929 (en particulier, ce qui concerne l'opéra-ballet *Padmavati*).
GORDON CRAIG : *De l'art du théâtre*, Oxford 1923, Paris 1942 (fondamental).

Index

BACH : 51, 121, 124, 168.
Baroquisme : 151 sq.
BEETHOVEN : 50, 123.
BERLIOZ : 51, 88, 130.
Bouffons (Querelle des) : 12, 99 sp.
BRAHMS : 29.

CAHUSAC : 146, 178, 181, 187.
Castor et Pollux : 48 sq.
CHABRIER : 22, 26, 64, 95, 97.
Clavecin (Pièces de) : 19 sq.
Clavecin : 22, 182.
Concerts (Pièces en) : 28 sq.
COUPERIN : 21, 23, 29.

Danse : 75, 120, 135, 147.
Dardanus : 62 sq.
DEBUSSY : 29, 53, 119, 127, 138, 167.
DESTOUCHES : 82, 155.
DIDEROT : 100.
Divertissement : 160.

FAURÉ : 21.
Festival d'Aix : 3, 96, 187.
Festival d'Épinal : 55.
Festival de Sceaux : 168, 187.
Festival de Versailles : 4, 41.
Fêtes d'Hébé (les) : 11, 185.

GLUCK : 55, 106, 114, 138, 168.
GŒTHE : 16, 125, 147, 165-167.
GRIMM : 103.

Hippolyte et Aricie : 34 sq.

In convertendo : 9, 184.
Indes Galantes : 76 sq, 127 sq.

JOLIVET (ANDRÉ) : 8, 135, 170.
KŒCHLIN (CHARLES) : 26, 163.

LEBÈGUE (NICOLAS) : 25.
LE NOTRE : 139.
LULLY : 41, 81.

MASSON (P. M.) : 10, 57, 186.
MESSIAEN : 8.
MIGOT (GEORGES) : 139.
MOLIÈRE : 161.
MOZART : 7, 121.

« Nuit » de Rameau : 37, 185.
Paladins (Les) : 12, 94, 185.
Platée, ou Junon Jalouse : 86 sq.
POULENC : 83.

RACINE : 34 sq, 121.
RAVEL : 15.
ROLLAND (ROMAIN) : 101, 131.
ROUSSEAU (J.-J.) : 13, 107 sq, 147, 162.
ROUSSEL : 167.

STRAVINSKY : 94.

Traité de l'Harmonie : 8.

Versailles : 3-4, 138-142, 160.

WAGNER : 8, 50, 53, 123, 138.

Zaïs : 185.
Zoroastre : 11, 50, 101, 135.

Iconographie

Bernand : 77, 123. Boudot-Lamotte : 2, 43. Bulloz : 49, 111, 164. Hurault-Viollet : 87. Viollet : 98. Bibliothèque Nationale (éditions du Seuil) : 3, 5, 19, 33, 34, 48, 63, 71, 75, 86, 92, 99, 108, 109, 110, 115, 117, 127, 137, 141, 157, 165, 170, 176, 177, 180, 181. Bibliothèque de l'Opéra (éditions du Seuil) : 28, 29, 42, 62, 70, 76, 132, 140, 144, 154, 174, 175, 178, 179. Viollon: 6, 18, 74, 116, 136, 156. Serge Lido : 93. Giraudon: 12, 13, 35, 107, 113, 150, 171. Anderson-Giraudon: 32. Archives photographiques: 14, 104-105, 159, 172-173. Alinari-Giraudon : 145. Archives J. M. : 122, 126, 185, 189.
La couverture et les gardes de ce livre sont empruntées à « L'assemblée dans un parc », de Watteau (photo Bulloz).

CE LIVRE, LE DIX-HUITIÈME DE LA COLLECTION « SOLFÈGES », DIRIGÉE PAR FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE, A ÉTÉ RAÉLISÉ PAR DOMINIQUE LYON-CAEN.

Table

3 Entrée du jeune héros

19 Suites et Concerts

33 Opéras

75 Ballets

99 Les Bouffons

117 L'affaire Rameau

127 Scandale à l'Opéra

137 Une dramaturgie

157 Eros devant ses juges

165 Perspective

174 *Chronologie*

182 *Discographie*

186 *Bibliographie*

188 *Index*

COLLECTIONS MICROCOSME
SOLFÈGES

1 Couperin, *P. Citron.*
2 Schumann, *A. Boucourechliev.*
3 Ravel, *V. Jankélévitch.*
4 Schubert, *M. Schneider.*
5 Chopin, *C. Bourniquel.*
6 Haydn, *P. Barbaud.*
7 Honegger, *M. Landowski.*
8 Mozart, *J.-V. Hocquard.*
9 Jazz, *A. Francis.*
10 Verdi, *P. Petit.*
11 Tchaïkovski, *M.-R. Hofmann.*
12 Stravinsky, *R. Siohan.*
13 Falla, *L. Campodonico.*
14 Monteverdi, *M. Roche.*
15 Liszt, *C. Rostand.*
16 Prokofiev, *C. Samuel.*
17 Wagner, *M. Schneider.*
18 Rameau, *J. Malignon.*
* Ouverture pour une discothèque. *R. de Candé.*

COLLECTIONS MICROCOSME
ÉCRIVAINS DE TOUJOURS

1 Hugo par lui-même, *H. Guillemin.*
2 Stendhal, *C. Roy.*
3 Montaigne, *F. Jeanson.*
4 Flaubert, *La Varende.*
5 Colette, *Beaumont et Parinaud.*
6 Pascal, *A. Béguin.*
7 Zola, *M. Bernard.*
8 Giraudoux, *C. Marker.*
9 Baudelaire, *P. Pia.*
10 Montesquieu, *J. Starobinski.*
11 Proust, *C. Mauriac.*
12 Malraux, *G. Picon.*
13 Diderot, *C. Guyot.*
14 Mauriac, *P.-H. Simon.*
15 Saint-Simon, *F.-R. Bastide.*
16 Laclos, *R. Vailland.*
17 Montherlant, *P. Sipriot.*
18 Corneille, *L. Herland.*
19 Michelet, *R. Barthes.*
20 Apollinaire, *P. Pia.*
21 Bernanos, *A. Béguin.*
22 Shakespeare, *J. Paris.*
23 Gorki, *N. Gourfinkel.*
24 Anatole France, *J. Suffel.*
25 Barrès, *J.-M. Domenach.*
26 Marivaux, *P. Gazagne.*
27 Gœthe, *J. Ancelet-Hustache.*
28 Voltaire, *R. Pomeau.*
29 Sartre, *F. Jeanson.*
30 Tchekhov, *S. Laffitte.*
31 Romain Rolland, *J.-B. Barrère.*
32 Giono, *C. Chonez.*
33 Balzac, *G. Picon.*
34 Saint-Exupéry, *L. Estang.*
35 Virginia Woolf, *M. Nathan.*
36 Descartes, *S. S. de Sacy.*
37 Jules Renard, *P. Schneider.*
38 Machiavel, *E. Barincou.*
39 Joyce, *J. Paris.*
40 Molière, *A. Simon.*
41 Cocteau, *A. Fraigneau.*
42 Horace, *P. Grimal.*
43 Homère, *G. Germain.*
44 Melville, *J.-J. Mayoux.*
45 Mme de La Fayette, *B. Pingaud.*
46 Hemingway, *G.-A. Astre.*
47 Virgile, *J. Perret.*
48 Rabelais, *M. de Diéguez.*
49 Edgar Poe, *J. Cabau.*
50 Ronsard, *G. Gadoffre.*
51 Beaumarchais, *P. Van Tieghem.*

COLLECTIONS MICROCOSME

MAITRES SPIRITUELS

1 Mahomet
et la tradition islamique,
par E. Dermenghem.

2 Saint Augustin
et l'augustinisme,
par H.-I. Marrou.

3 Saint Jean-Baptiste
et la spiritualité du desert,
par J. Steinmann.

4 George Fox
et les Quakers,
par H. van Etten.

5 Saint Paul
et le mystère du Christ,
par C. Tresmontant.

6 Le Bouddha
et le bouddhisme,
par M. Percheron.

7 Maître Eckhart
et la mystique rhénane,
par J. Ancelet-Hustache.

8 Moïse
et la vocation juive,
par A. Neher.

9 Socrate
et la conscience de l'homme,
par M. Sauvage.

10 Saint François d'Assise
et l'esprit franciscain,
par I. Gobry.

11 Fénelon
et le pur amour,
par F. Varillon.

12 Jean Calvin
et la tradition calvinienne,
par A.-M. Schmidt.

13 David
et les psaumes,
par J.-P. Bonnes.

14 Confucius
et l'humanisme chinois,
par P. Do-Dinh.

15 Charles de Foucauld
et la fraternité,
par D. et R. Barrat.

16 Saint Serge
et la spiritualité russe,
par P. Kovalevsky.

17 Saint Thomas d'Aquin
et la théologie,
par M. D. Chenu.

18 Râmakrishna
et la vitalité de l'hindouisme,
par S. Lemaître.

19 Saint Benoît
et la vie monastique,
par Dom Claude J. Nesmy.

20 Saint Grégoire Palamas
et la mystique orthodoxe,
par J. Meyendorff.

21 Saint Vincent de Paul
et la charité,
par A. Dodin.

22 Saint Jean de la Croix
et la nuit mystique,
par Y. Pellé-Douël.

23 Saint Ignace de Loyola
et la Compagnie de Jésus,
par A. Guillermou.

COLLECTIONS MICROCOSME

LE RAYON DE LA SCIENCE

1 L'électronique
M. Ponte et P. Braillard.

2 La conquête des fonds marins
V. Romanovsky.

3 Les nuages
R. Clausse et L. Facy.

4 La vie sur les planètes
R. Tocquet.

5 Le cerveau et la conscience
P. Chauchard.

6 La vie sociale des animaux
M. Sire.

7 Le Pétrole
H. Weiss.

COLLECTIONS MICROCOSME
PETITE PLANÈTE

1 Autriche, *C. Vausson.*
2 Suède, *F.-R. Bastide.*
3 Italie, *P. Lechat.*
4 Hollande, *B. Pingaud.*
5 Irlande, *C. Bourniquel.*
6 Grèce, *M. Cranaki.*
7 Allemagne, *J. Rovan.*
8 Tunisie, *M. Zéraffa.*
9 Suisse, *D. Fabre.*
10 Espagne, *Aubier et Tuñon.*
11 Turquie, *A. Falk.*
12 Chine, *A. Gatti.*
13 Iran, *V. Monteil.*
14 Israël, *D. Catarivas.*
15 Danemark, *J. Bailhache.*
16 Portugal, *F. Villier.*
17 Tahiti, *J.-M. Loursin.*
18 Belgique, *T. Henrot.*
19 Inde, *M. Biardeau.*
20 Brésil, *P. Joffroy.*
21 Japon, *Yéfime.*
22 Sahara, *F. Vergnaud.*
23 URSS, *J. Marabini.*
24 Grande-Bretagne, *J. Bailhache.*
25 Yougoslavie, *Domenach et Pontault.*
26 Finlande, *G. Desneiges.*
27 Norvège, *S. Pivot.*

COLLECTIONS MICROCOSME
LE TEMPS QUI COURT

1 Les Gaulois, *R. Pernoud.*
2 Les instituteurs, *G. Duveau.*
3 Les intellectuels au Moyen Age, *J. Le Goff.*
4 Les marchands au XVIe siècle, *P. Jeannin.*
5 Les stars, *E. Morin.*
6 Les prêtres de l'ancienne Égypte, *S. Sauneron.*
7 Les juges, *Casamayor.*
8 Les officiers, *V. Monteil.*
9 Les grandes dames romaines, *J. Assa.*
10 Les templiers, *A. Ollivier.*
11 Les bâtisseurs de cathédrales, *J. Gimpel.*
12 Les Étrusques, *A. Hus.*
13 César, *J. Madaule,*
14 Napoléon, *M. Vox.*
15 Lénine, *N. Gourfinkel.*
16 Les alchimistes, *S. Hutin et M. Caron.*
17 Jeanne d'Arc, *R. Pernoud.*
18 Christophe Colomb, *M. Mahn-Lot.*
19 Les Francs-Maçons, *S. Hutin.*
20 Hitler, *J. Amsler.*
21 Robespierre, *J. Ratinaud.*

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN 1960 PAR L'IMPRIMERIE TARDY A BOURGES
D. L. 4e trim. 1960. No 1150. (3205)

COLLECTIONS MICROCOSME

SOLFÈGES

ROLAND DE CANDÉ
★ OUVERTURE POUR
UNE DISCOTHÈQUE

PIERRE CITRON
1. COUPERIN

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
2. SCHUMANN

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH
3. RAVEL

MARCEL SCHNEIDER
4. SCHUBERT

CAMILLE BOURNIQUEL
5. CHOPIN

PIERRE BARBAUD
6. HAYDN

MARCEL LANDOWSKI
7. HONEGGER

J.-VICTOR HOCQUARD
8. MOZART

ANDRÉ FRANCIS
9. JAZZ

PIERRE PETIT
10. VERDI

MICHEL R. HOFMANN
11. TCHAIKOVSKI

ROBERT SIOHAN
12. STRAVINSKY

LUIS CAMPODONICO
13. FALLA

MAURICE ROCHE
14. MONTEVERDI

CLAUDE ROSTAND
15. LISZT

CLAUDE SAMUEL
16. PROKOFIEV

MARCEL SCHNEIDER
17. WAGNER

JEAN MALIGNON
18. RAMEAU

ÉDITIONS DU SEUIL

Imprimé en France 11-60

BINDING DEPT. MAY 10 1962

University of Toronto
Music Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED